



279

الإبهام في شعر الحداثة

العوامل والمظاهر وآليات التأويل

تاليف: د. عبدالرحمن محمد القعود



عالم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990

279

الإبهام في شعر الحداثة

العوامل والمظاهر وآليات التأويل

تأليف: د. عبدالرحمن محمد القعود





سلسلة شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:
السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب: 28613 ـ الصفاة ـ الرمز البريدي13147
دولة الكويت

الموقع على الإنترنت:
www.kuwait culture.org.kw

ISBN 99906-0-076-7

رقم الإيداع (٢٠٠٠٢/٢٠٠٢)

الإبهام في شعر الحداثة

العوامل والمظاهر وآليات التأويل

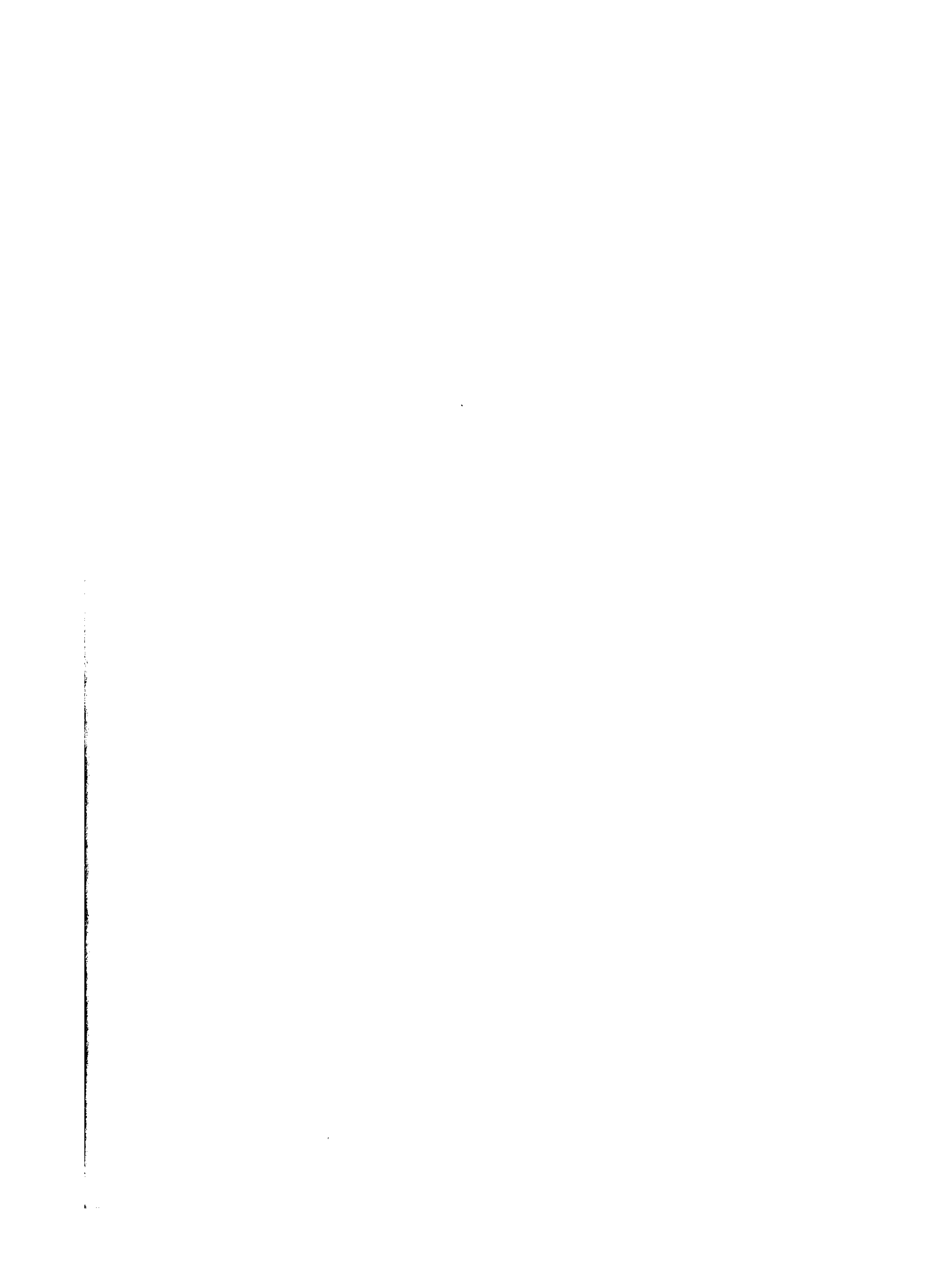
طبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

مطابع السياسة - الكويت

ذو الحجة ١٤٢٢ - مارس ٢٠٠٢

المحتوى

المحتوى



مقدمة

مع احتمالية الغموض في الشعر، بالنظر إلى الطبيعة الفنية التي تحكمه، والمادة اللغوية التي تشكله، والمنبع الشعوري النفسي الذي يغذيه، إلا أن الشكوى من هذا الغموض ترتفع وتنشط بين حين وآخر. ولايزال ماثلا في الذهن ما ارتفع حول أبي تمام وغموض شعره من جدل نقدي وبخاصة من خلال كتابي «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى» للآمدي، و«أخبار أبي تمام» للصولي. كان ذلك في العصر العباسي الذي شُكلت فيه مدرستان شعريتان: عمودية، وحديثة أو محدَثة. ويمكن القول إنه بإزاء هاتين المدرستين أو المذهبين الشعريين شكل اتجاهان نقديان أحدهما ينتصر للغموض ويعده شيئا داخلا في طبيعة الشعر، والآخر ينتقده منتصراً للوضوح عليه. ولعل أبا إسحاق إبراهيم بن هلال الصابي هو أوضح المنتصرين للغموض موقفا؛ فقد عَدَّ الغموض سمة «الشعرية الفاخرة» وذلك بقوله: «أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه» (المثل السائر. جـ٤، ص٦ ـ ٧). وإلى جانب الصابي، هناك

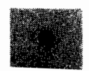
«إن قدرا من الغموض ضروري للشعر الجيد، على أن يكون غموضا شفافا».

د. عبدالقادر القط

عبدالقاهر الجرجاني الذي ينتصر أيضا للغموض، لكنه الغموض الذي لايصل إلى درجة التعمية والتعقيد وكد الذهن دون طائل. وأقواله في هذا مبثوثة في كتابيه: «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز». أما المنتصرون للوضوح فهم كُثْر، لكنّ من وقف منهم وقفة باحثة دارسة، هما ـ حسب علمي ـ ابن سنان الخفاجي في كتابه «سر الفصاحة» وأبوالحسن حازم القرطاجني في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء».

واليوم، في عصرنا الحاضر، ترتفع الشكوى، ولكنها الآن على مستوى نشط وحاد لايقارن بما كان عليه في العصر العباسي. وإذا كانت الشكوى قد ارتفعت آنذاك بسبب اتجاه شعري «محدث» (يميل بعض النقاد المعاصرين إلى أن يطلق عليه «الحداثة الشعرية الأولى»)، فإنها ترتفع اليوم بسبب اتجاه يسود ساحة الإبداع الشعري، وهو الاتجاه الحداثي أو «الحداثة الشعرية» التي تختلف كثيرا، في بنيتها الفكرية والفنية، عن «الأولى». ونقول إن الشكوى ترتفع الآن بشكل نشط وحاد، حتى نميز، أيضا، بينها وبين ماجرى من سجال نقدي خفيف حول الوضوح والغموض في الثلاثينيات من القرن العشرين. ومجال التمييز، من جانبين: الأول النشاط الحاد الكثيف فيما يرتفع الآن، وغياب ذلك فيما جرى في الثلاثينيات وبخاصة في مجلة «الرسالة». والثاني أن الحداثة وشعرها هما موطن الشكوى من الغموض أو الإبهام الشعري الراهن، أما في الثلاثينيات فإن ما جرى من كتابات نقدية حول الغموض والوضوح، إنما كان، في جزء منه، بسبب بعض قصائد لشعراء رومانسيين من جماعة أبوللو أو من المهجريين، لا تخلو من جموحات خيالية وعاطفية أصابتها بشيء من الغموض بالنسبة لمن لايرون في الشعر إلا سمة الوضوح التام، أي إن هذا كان قبل أن تتبلور «الحداثة الشعرية» اتجاها شعريا وفكرة نقدية يعشو إليها الشعراء والنقاد، وهي تستقطبهم بمضامينها الفكرية والفنية. أما في جزئه الثاني فقد كان بسبب كون هذه الكتابات تشكِّل استجابة أوردَّ فعل لما كتبه الدكتور طه حسين في مجلة «الرسالة» (العدد١٩، السنة الأولى، ١٩٣٣، ص٥ - ٦، ٤٢) عن قصيدة «المقبرة البحرية» للشاعر الفرنسي «بول فاليري»: فقد ذهب، في سياق ما كتبه بعنوان «حول قصيدة» عن قصيدة المقبرة البحرية وما تركته من ظنون وحدوس حول دلالتها، ذهب إلى أن

الأقـوم والأجل خطرا من المعـاني التي أرادها الشـاعـر في شـعـره، هو «الارتفاع عن هذا الوضوح الذي يفسد الفن إفسادا، ويقربه من الابتذال». ثم في أعـقـاب هذه، كـتب خليل هنداوي مقـالتـه أو ردَّه «المقـبـرة البـحـرية للشاعر الفرنسي بول فاليري» ـ («الرسالة»، العدد الثاني والعشرون، السنة الأولى، ١٩٣٣م، ص٢٣ ـ ٢٥). والكاتب في هذا الرد يبدي بعض التساؤلات عن الوضوح والغمـوض في الفن، ويقول إنه في الوقت الذي نرتد فيه عن بعض الآثار الفنية الواضحة كل الوضوح ضيّقي الصدور مظلمي القلوب، تملأ نفوسَنا بعض الآثار الغامضة روعة وجلالا، لكن هذا لايعني ـ في رأيه ـ أن نقصد الغموض لمجرد الغموض حتى لايؤول الأمر إلى فوضى تقوض الفن. وبعد الهنداوي ردَّ عباس فضلي خماس بمقالته حول «الوضوح والغموض» ـ («الرسـالـة»، العـدد الثـالث والعـشـرون، السنة الأولى، ١٩٣٣م، ص٩ ـ ١١). ولايـبـدي عبـاس فضلي، فـيمـا كتـبـه، توافـقـا مع طه حسين بقـدر مـا يبـدي معارضة وحملة على الغموض الذي يُعيِّن له أسبابا ستة، أرى أن ثلاثة منها تدغم في أسباب غموض الشعر الحداثي رغم بعد المسافة الزمنية نسبيا بيننا وبين زمن عباس فضلي. والأسباب الثلاثة هي: غرابة التعبير وعدم انطبـاقه على الطريقـة المألوفة عند جمهور القـراء، ثم ازدحام جـملة من الصور الفكرية وتداخلها في رقعة واحدة ضيقة بحيث يُتْعِب العين تبيُّنها دفعة واحدة، ويجهد الذهن تصور علاقة أجزائها بعضها ببعض، ثم ابتعاد الصورة التي يرسمها الشاعر عن تصور الجمهور ومداركهم لما هو مألوف عندهم ومعهود لديهم في معارفهم ومشاعرهم الماضية والحاضرة، حتى في مـعـارفـهم ومـشـاعـرهم التـخـيليـة. ثم في «الرسـالـة» (العـدد السـابع والعـشـرون، السنة الثـانيـة، ١٩٣٤م، ص١٩ ـ ٢١) ردّ شـوقي ضـيف على عبـاس فـضلي بردّ ينتصـر فيـه للغـمـوض، ولكنه ليس ذلك الغـمـوض الذي يتجلل ـ كمـا يقـول ـ «من حنادس الليل بحجب وأسـتـار، فـإذا أعـملنا فـيـه عقـولنا وأجهـدناهـا مـا وسعنا الإعمال والإجهـاد، لم نتبين شيـئـا غـيـر الظلام الموحش، والحلوكة الدامسـة». ثم يرد عـبـاس فـضلي على شـوقي ضيف ـ («الرسـالة»، العـدد الثـالث والثـلاثون، السنة الثـانيـة، ١٩٣٤م، ص٢٩١ ـ ٢٩٣) رداً يؤكد فيه موقفه الأول. وبصرف النظر عن الثبات على الموقف من الغـمـوض في هذه الردود، أو العـدول عنه، فإن مـا يهـمنا فـيـهـا



تلك الإضاءات النقدية المفيدة، بصرف النظر عن صحتها أو خطئها، مثل ما ربطه شوقي ضيف من علاقة بين الغموض وفقر اللغة وقصورها، ومثل الأسباب التي ذكرتها آنفا لعباس فضلي. على أن هذه الأسباب، في تقديري، تبدو أبعد من مدى بعض الشعر المتهم بالغموض آنذاك، بمعنى أننا نظلم ذلك الشعر إذا طبقنا عليه هذه الأسباب لأن غموضه ليس في المستوى الذي يجعله يكافئ نقديا هذه الأسباب. وأستشهد هنا بقصيدة، مع أنها متأخرة عن هذا السجال النقدي الثلاثيني بعشر سنوات تقريبا، إلا أن تأخرها هو في صالح ما أذهب إليه. والقصيدة هي «من خريف العمر» للشاعر محمود حسن إسماعيل، وقد نشرت في «الرسالة» (العدد ٥٦٨/ السنة الثانية عشرة/ ١٩٤٤م/ ص٤٣٧) ثم أعاد الشاعر نشرها في ديوانه «أين المفر؟»؛ فعن هذه القصيدة كتب «ا.ع» (حسبما رمز لاسمه) في الرسالة (العدد ٥٧٠) أنه قرأ القصيدة أكثر من مرة فلم يفهمها، ولهذا يلجأ إلى «قراء العربية» مستعينا بهم على شرحها. وأستشهد بهذه القصيدة لأنها، في تقديري، ليست غامضة إلى حد يدفع إلى الشكوى، والاستنجاد بـ «قراء العربية» للاستعانة بهم على شرحها. وما يبدو فيها من غموض إنما هو من جموحات الرومانسيين الخيالية والعاطفية، فقد ألقت عليها هذه الجموحات شيئا من الظلال والغيوم الرقيقة، وأصابتها بشيء من تواري الدلالة تواريا فنيا لا أظنه يُعجِز القارئ ويرهقه بقدر ما يمتعه، بخلاف قصيدة الحداثة التي بسبب مستوى غموضها، يحق لشريحة عريضة من القراء أن ترفع أكثر من شكوى.

وما ينبغي ملاحظته هو أن هذه المقالات النقدية حول الوضوح والغموض كانت قبل أن يتبلور شعر التفعيلة ويستقر. وشعر التفعيلة هو باكورة الشعر الحداثي وجنسه الثاني، في الوقت نفسه، إلى جانب قصيدة النثر. كما أن (وهذا ما ينبغي ملاحظته أيضا) قصيدة «من خريف العمر» لمحمود حسن إسماعيل وقبلها قصيدة «إلى زائرة» لبشر فارس، التي اشتكى حبيب الزحلاوي من غموضها وأعلن في مجلة «الرسالة» (العدد٥٦٨/ ١٩٤٤م/ ص٤٣٩) عن جائزة مالية لمن يفهمها ـ هاتان القصيدتان كانتا من الشعر الموزون المقفى وقبل تبلور شعر التفعيلة. وهذا يدفع إلى تأكيد القول إن ما كتب عن الغموض آنذاك لم يكن بسبب

غموض شعر الحداثة، لأن هذا الشعر وهذه الحداثة لم يتبلورا بعد، وإنما كان بسبب جموحات في الخيال والعاطفة كما سبق القول. ولاشك في أن هذه الجموحات مشاهد وتعبيرات رومانسية، والرومانسية ممهد ومؤثر حداثي، كما أن في هذه الجموحات مشاهد رمزية وبخاصة في قصيدة «إلى زائرة»، لكنّ كل هذا لايقنع بأن الشكوى من غموض الشعر الحداثي بدأت مع تلك المقالات المبكرة حول الغموض. وما يبدو هو أن الشكوى من غموض شعر الحداثة العربية بدأت في أواخر الخمسينيات؛ ذلك أننا نجد في كتاب «عبدالوهاب البياتي رائد الشعر الحديث» لمجموعة من الكتاب والنقاد، (مطبعة جريدة «العلم» ١٩٥٨م، ص١٦ - ١٧) مقالة لنهاد التكركي بعنوان «عبدالوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث» يقارن فيها بين قصيدة «الملجأ العشرون» للبياتي ولوحة بيكاسو «جيرنيكا» عن الحرب الأهلية الأسبانية من ناحية غموض الصورة وغموض المشاعر حتى لم يعد بالإمكان تعرفها. وفي هذا الكتاب نفسه مقالة بعنوان «أشعار في المنفى» للدكتور علي سعد، وفيها يذكر (ص٣١) أن البياتي أحد فرسان السريالية في الشعر العربي الحاضر. ثم نجد في باب «نقد القصائد» بمجلة «الآداب» (العدد ٢/ فبراير ١٩٦٥م/ السنة ١٣/ ص١٥) كلمة للدكتور أحمد كمال زكي يشير فيها إلى ما يثار حول غموض الشعر، وما يقال عن لبنان أنه مهد التهويم الرمزي فغرق جانب ضخم من شعره في الغموض، ومِثْلُهُ شعر الشعراء السوريين الشباب (آن ذاك) وشعر «حسب الشيخ جعفر» الذي يكاد ينتمي بأكمله ـ كمايقول ـ إلى العالم المضبب لما ينطوي عليه من تفتيت وإحالات وتعمية. كما نجد له كلمة أخرى في الباب نفسه من «الآداب» (العدد ٣، مارس ١٩٦٥، السنة ١٣، ص٩٣) وفيها يذكر الغموض، ويشير إلى اشتداد الحملة عليه ومحاربة بعض النقاد له ويذكر منهم الدكتور عبدالقادر القط، مما يدل على أن هناك تناولات نقدية للغموض قبل تناول الدكتور أحمد كمال زكي. ولعل الدكتور أحمد كمال زكي، بذكره للدكتور عبدالقادر القط، يشير إلى ندوة (أو إلى أشياء من ضمنها ندوة «الآداب»، ع٥، مايو ١٩٦٤م) عن أزمة الشعر العربي المعاصر، والتي يذكر فيها الدكتور القط أن الغموض في الرمز المغلق غالب على الشعر المعاصر. ثم يسأل، عاجبا، إن كانت طريقة حياتنا الحضارية

تستدعي هذا الغموض؟ وبعد أن يجيبه الشاعر صلاح عبدالصبور، بأن الغموض رد فعل للوضوح الزائد الذي يتسم به الشعر العربي، وأن مرحلة الغموض، التي وقع فيها كما وقع فيها كثير من الشعراء، إنما هي محاولة لفهم النفس البشرية دون تراث في فهم النفس البشرية، بعد هذا يؤكد الدكتور القط أن قدرا من الغموض ضروري للشعر الجيد على أن يكون غموضا شفافا (ص٧٨). ثم في العدد الثامن من «الآداب» (١٩٦٥م، ص١٤ ـ ١٥) ذكر الدكتور خليل حاوي، في مقابلة معه، الغموض بوصفه ظاهرة ترتبط بتحول الشعر الحديث. ثم في ٢٠/ ٢/ ١٩٦٦م يفتتح الدكتور عز الدين إسماعيل كتابه «الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» فنجد ظاهرة الغموض واحدة من هذه الظواهر التي تضمنها الكتاب. وفي العدد الثالث (الآداب/ مارس ١٩٦٦م/ السنة ١٤/ ص١٣٨ ـ ١٤٠) يكتب فاضل ثامر مقالة بعنوان «حول ظاهرة الغموض في الشعر الجديد». وفيها يدرس الظاهرة وأسبابها. ثم تتوالى الكتابات عن الغموض، دارسة أسبابه ومظاهره، فلا تنتهي، لأن الغموض مستمر، كأنما هو ظاهرة أوجدها الشعر الحداثي معه فلابد أن تحيا ويعيش عليها. ولعل أكثر ما يؤرق هَمّ أصحاب هذه الكتابات، هو مستوى التعمية والانغلاق الذي وقفت عنده كثير من القصائد الحداثية. وهذا مما دفعني إلى استعمال مصطلح «الإبهام» بدلا من «الغموض»؟ في عنوان الكتاب؛ فالغموض حسب المعجم اللغوي هو الخفاء، والغامض هو الخفيّ. أما الإبهام ففيه معنى الخفاء والإشكال والإغلاق. وفي لسان العرب ـ مادة بهم: أمر مبهم: لامأتى له، والملتبس الذي لايُعرف معناه. واستبهم الأمرُ: استغلق. والمبهمَة: المسألة المعضلة المشكلة الشاقة. فلأن الدلالة في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تجاوزت مستوى الغموض إلى مستوى آخر أكثر خفاء وانغلاقا، ولأن كلمة «الإبهام»، وفق تعريفاتها المعجمية تستوعب هذا المستوى وتعبر عنه، فضلتُ استعمال «الإبهام» في العنوان بدلا من «الغموض» كما سبق القول.

ولم أشأ أن أضيف إلى العنوان شيئا من نحو «ظاهرة» أو «إشكالية» أو «مشكلة» أو «قضية» أو «بلاغة» أو «تيار». وهي أوصاف كثيرا ما تطلق على «الإبهام» أو «الغموض» فيقال «ظاهرة الغموض» و«إشكالية

الغموض»... وهكذا، مع أن الإبهام في شعر الحداثة يجوز أن يطلق عليه أي واحد من هذه الأوصاف وفق وجهة نظر الناقد أو الباحث في الأقل - لم أشأ هذه الإضافة إلى عنوان البحث، وإنما شئت إطلاق كلمة الإبهام هكذا من دون أن تتقدمها أي صفة مما ذكرت، ليكون ذلك، في تقديري، أكثر إيحاء بأن الغموض أو الإبهام في شعر الحداثة العربية المعاصرة، هو شيء قارّ، وأنه في جانب كبير منه، نَتَجَ بسبب الحداثة نفسها وتوجهاتها الفكرية والفنية.

وكما لم أشأ أن ألصق أياً من هذه المسميات بعنوان الكتاب، لم أشأ أن التزم منهجَ أو تقاليد وأفكار مذهب نقدي محدّد. لقد قدّرت أن التجول في المذاهب النقدية، وبخاصة الحديثة بحكم موضوع الدراسة، هو أكثر عطاءً . لم تكن عندي حساسية تجاه أي منهج أو مذهب بقدر ما كان عندي من حرص على تعرّف مقولاته وأفكاره والإفادة مما يمكن الإفادة منه. ولهذا وظفتُ مقولات أسلوبية، وبنيوية، وسيميائية (سيميولوجية)، وتفكيكية، وعلم نصيّة، وتأويلية، وجماليّة تَلَقِّيَّة،كما وظفت مقولات من النقد العربي القديم. أي إن ما نهجته هو منهج مركب من عدة مناهج تتسق جميعها في الأساسات والركائز المعرفية. وهو اتساق يجعل التركيب بين عناصرها أو بعضها أمراً مشروعاً من الوجهة المنهجية.

لقد كتب النقاد والباحثون في الغموض كتابات منها ما جاء مستقلا على شكل رسائل وبحوث علمية، ومنها ماجاء في سياق كتب نقدية، ومنها ما جاء على شكل مقالات في المجلات والجرائد. وهي في الغالب تناولات مجتهدة؛ تحاول تفسير الظاهرة وتَبيُّنَ أسبابها، كما يعمد بعضها إلى تقييمها والحكم عليها، ولهذا نجد في هذه التناولات ما يقرها ويتقبلها ويعدها ظاهرة فنية ونبتا طبيعيا في شعر الحداثة، كما نجد ما يرفضها ويشجبها ويعدها نبتا طفيليا لابد من انحساره.

ومع أن هذه الكتابات تختلف في مستوياتها المنهجية والعلمية وفيما انتهت إليه من نتائج، إلا أن جامعا مشتركا يجمع بينها، هو اجتهاد أصحابها في أن يصلوا إلى نتيجة مفيدة. وليست كل الاجتهادات تحقق الصواب دائما، لكنها بالتأكيد تثري موضوع اجتهادها. ولهذا، ففي تقديري

أن جل ما كتب حول موضوع الغموض والإبهام الشعري، هو مثر له ومسهم في تجلياته العاملية والمظهرية والكاشفية، ومن ثم فهو مضيء ومفيد لمن يرى جدوى تجديد البحث في الموضوع. وهذا ما تحقق لي؛ فقد أفدت في دراستي هذه من كل ما كتب. ولا أزعم أنها دراسة تقول الكلمة الأخيرة في الموضوع، ولكني آمل أن تضيف ما يسهم في إثرائه وتجلياته؛ إذ في مسألة الغموض والإبهام الشعري لايُتوقع الانتهاء إلى رأيٍ حاسم حولها، فهي من المسائل التي تقبل الاختلاف وتعدد الرأي. والكتابة حولها لاتستهدف حسم هذا الخلاف والقضاء على هذا التعدد وإنما تستهدف الإثراء والتحرش والمناوشة، ليس إثراء موضوع الإبهام الشعري فقط وإنما إثراء النقد الأدبي بوجه عام، وليس التحرش بالشعر ونماذجه الغامضة فحسب وإنما التحرش بالمقولات النقدية لإهاجتها والبوح بمكنوناتها، وليس مناوشة قدرتنا واختبارها في تمزيق الإبهام، وإنما مناوشة قدرتنا على إعادة بناء نص يفتقر ظاهريا إلى التماسك، وعلى إنتاج دلالة لهذا النص بدلا من محاولة الكشف عن الدلالة «المختبئة» أو السؤال عما يعني النص. وفي ضوء هذا أستطيع القول إن رغبة الإسهام، مع بحوث سابقة، في هذه العملية الإثرائية المتسعة الدائرة ـ ومن خلال رؤية شخصية حرصتُ أن يكون فيها شيء من الجدة المنهجية والعلمية ومن الشمولية ـ هي من مسوغات إنجاز هذه الدراسة. ثم إن إصداري لكتاب مستقل حول «الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم» (١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م) أغراني بأن أشتغل ببحث آخر عن الإبهام في شعر الحداثة العربية المعاصرة ليحصل نحو من التكامل بين البحثين.

وقد اتسقت الدراسة، بعد تصور لأبعاد موضوعها، في ثلاثة أبواب هي: عوامل الإبهام، ومظاهره، وآليات تأويله، وذلك على النحو التالي:

الباب الأول: عوامل الإبهام ويتضمن ثلاثة فصول هي:

الفصل الأول: ويتناول عامل الأبعاد الثقافية والمعرفية التي تشبَّع بها الشاعر الحداثي فكانت سببا من أسباب إبهام شعره، وهي الأبعاد الفكرية والصوفية والأسطورية.

الفصل الثاني: ويتناول الثقافة الغربية بما فيها من فكر حداثي ومذاهب أدبية. ولهذا وقفت عند الحداثة: فكرها وتوجهاتها وخصائصها

التي أرى أنها مسارب للإبهام. كما وقفتُ عند المذاهب الأدبية الحديثة محاولا توضيح ما بينها وبين الإبهام من علاقة.

الفصل الثالث: ويتناول التحولات التي أصابت بنية الشعر ومفهومه، وانعكاسات هذه التحولات ـ التي خلخلت، إلى حد الهدم، بنية الشعر ـ على دلالته غيابا وتشتتا وإبهاما. وكنت في كل فصل من هذه الفصول أطرح ما أراه مناسبا من النماذج الشعرية التطبيقية.

أما الباب الثاني: مظاهر الإبهام فيندرج تحته، أيضا، ثلاثة فصول هي:

الفصل الرابع: ويتحدث عن غياب الدلالة محاولا ربط هذا الغياب، موضوعيا، بفكر الحداثة، وفنيا بصيغ تعبيرية لم تألفها ذائقة القارئ.

الفصل الخامس: ويتحدث عما أصاب الدلالة الشعرية من تشتت بجميع أشكاله، محاولا ربط هذا التشتت، أيضا، بفكر الحداثة وبنهوجات أسلوبية لم تكن مألوفة في القصيدة العروضية.

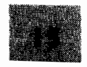
الفصل السادس: ويتحدث عن إبهام العلاقات اللغوية من خلال تناوله للغة الشعر وما أصابها في شعر الحداثة العربية المعاصرة من تجريب وتفجير. وفي كل فصل من هذه الفصول طرحت، أيضا، النماذج الشعرية التطبيقية المناسبة.

وأما الباب الثالث فهو عن آليات التأويل وهو ما فرضتْه منهجية البحث وخطته بالنظر إلى مستوى الإبهام الذي تموضع فيه شعر الحداثة العربية المعاصرة وما يتطلبه من طريقة تلقٍّ تنتهج التأويل وتستنجد به. ويتكون الباب من فصلين هما:

الفصل السابع: ويتحدث عن التأويل: مفهومه ووظيفته وحدوده، ممهدا لذلك بالحديث عما يسوغ التأويل آليةً لتلقي الشعر الحداثي وإنتاج دلالته.

الفصل الثامن: ويتناول آليات التأويل الثلاث التي يرى الباحث فاعليتها وقيمتها الوظيفية في فهم الشعر الحداثي. وهي:

(١) «الدلالة إنتاج» أي إدراك القارئ ووعيه بأن الدلالة في شعر الحداثة العربية المعاصرة «إنتاج» وليست كشفا لشيء خفي في النص.



(٢) «كفاءة المؤول» وذلك بأن يبني المتلقي له أفقا معرفيا وفنيا يؤهله لاستقبال هذا النص الشائك.

(٣) «القراءة التفاعلية» أي أن يكون هناك تفاعل بين القارئ والنص الشعري أثناء عملية التلقي.

ثم أنهي الباب الثالث بوقفة تطبيقية مع بعض النماذج الشعرية.

وبعد، فليس هذا الكتاب إعلاء لشأن الحداثة وشأن إبهام منتَجها الشعري ولا إنقاصا لهما، وإنما هو محاولة اجتهادية لفهم تأثيراتها على المنتَج الشعري باعتبارها واحدا من أسباب إبهام هذه المنتج وصُنع مظاهره، كما هو محاولة اجتهادية أيضا، لفهم هذا الإنتاج الشعري المبهم واقتراح آليات لتأويله.

المؤلف



الباب الأول

عوامل الإبهام



الأبعاد الثقافية والمعرفية

قبل العصر العباسي لم يشتك متلقو الشعر (وأكثرهم سُمّاع آنذاك) من صعوبته أو غموضه أو إبهام فيه. ثم جاء العصر العباسي يحمل هذه الشكوى التي يجسدها تساؤل موجه إلى أبي تمام من أبي سعيد الضرير وأبي العميثل في حوار جرى بينهما وبينه حول قصيدته التي يمدح فيها عبدالله بن طاهر، ومطلعها:

هنّ عوادي يوسف وصواحبه

فعزماً، فقدماً، أدرك الثأر طالبُهْ

والتساؤل هو: (لم لا تقول ما يُفهم؟!)(١) وما لم يفهمه أبو سعيد وأبو العميثل كان بسبب أن أشياء استجدت في العصر العباسي فأصابت بعض شعر شعرائه، وخصوصا أبا تمام، بالغموض. ومن هذه الأشياء الفكر والثقافة؛ ففي هذا العصر ترجمت عن الهنود والفرس واليونان معارف علمية وفكرية وفلسفية. وفي هذا العصر كانت مجالس للمحاورات والمناظرات الفكرية والمذهبية فخلق هذان مناخا ثقافيا واسعا عميقا شاملا اقترب منه بعض الشعراء وانغمس فيه آخرون. وفي

«ويدور في خلد الحقول
الحب زهرة رغبة
والشعر فاتحة العقول».

أدونيس

الشعر العباسي نفسه ما يدل على الاندماج في هذا المناخ، وعلى رغبة التثقف والسؤال عن المعرفة، يقول بشار[٢]:

شفاء العمى طول السؤال وإنما	**تمام العمى طول السكوت على الجهل**
فكن سائلا عما عناك فإنما	**دعيتَ أخا عقل لتبحث بالعقل**

هذا المناخ الثقافي الملون المعمق بتلك الثقافات الواردة، والثقافات العربية المتفاعلة في ذاتها ومع غيرها ـ كانت له تأثيراته على الشعر العربي العباسي. والغموض الشعري هو أحد هذه التأثيرات إلى حد أن ابن قتيبة، بعد أن قال عن أبي نواس: «كان متفننا في العلم، قد ضرب في كل نوع منه بنصيب»[٣]. أورد له أبياتا لا تخلو من غموض مثل قوله[٤]:

ألم تر الشمس حلتْ الحملا	**وقام وزن الزمان فاعتدلا**
وغنتْ الطير بعد عجمتها	**واستوفتْ الخمر حولها كملا**

ومثل قوله في وصف الخمر:

تخيرتْ والنجوم وقف	**لم يتمكن بها المدار**

ثم يشير ابن قتيبة إلى أثر العلم والمعرفة في هذه الأبيات، وأنها تدل على علم صاحبها بالنجوم. أما عن البيت الأخير فيعلق بقوله: «يريد أن الخمر تخيرت حين خلق الله الفلك. وأصحاب الحساب يذكرون أن الله تعالى حين خلق النجوم جعلها مجتمعة واقفة في برج، ثم سيرها من هناك، وأنها لا تزال جارية حتى تجتمع في ذلك البرج الذي ابتدأها فيه، وإذا عادت إليه قامت القيامة وبطل العالم. والهند تقول: إنها في زمان نوح اجتمعت في الحوت إلا يسيرا منها، فهلك الخلق بالطوفان، وبقي منهم بقدر ما بقي منها خارجا عن الحوت. (ثم يستمر ابن قتيبة موضحا) ولم أذكر هذا لأنه عندي صحيح، بل أردت به التنبيه على معنى البيت»[٥]، والذي يعنينا هنا هو أن ابن قتيبة اضطر إلى ذكر هذا الشرح أو الكلام كله من أجل أن يوضح الغموض الذي اكتنف هذا البيت، وأن ينبه إلى أن غموض هذا البيت كان بسبب علم صاحبه وثقافته.

والفلسفة هي من هذه المعارف والثقافات التي تسلح بها ذهن الشاعر العباسي واتسع بها خياله، فانسربت إلى شعره وأصابته بالغموض، مثل

المتنبي الذي خرج «عن رسم الشعراء إلى الفلسفة»، كما يقول يوسف البديعي، موردا بعض الأبيات التي غمضت بسبب تسرب هذه المعرفة الفلسفية إليها مثل قوله:

ولجدت حتى كدت تبخل حائلا ... للمنتهى ومن السرور بكاء

وقوله:

تمتع من سهاد أو رقاد ... ولا تأمل كرى تحت الرجام

فإن لثالث الحالين معنى ... سوى معنى انتباهك والمنام

الذي علق عليه ابن جني بقوله: «أرجو ألا يكون أراد بذلك أن نومة القبر لا انتباه لها»[٦]، ومثل أبي تمام الذي يخبرنا الآمدي عنه بأنه: «أتى في شعره بمعان فلسفية ... فإذا سمع، بعض شعره، الأعرابي لم يفهمه»[٧]، كما أورد القاضي الجرجاني له هذه الأبيات:

قسمت لي وقاسمتني بسلطا ... ن، من السحر مقلتا عبدوس

فالقسيم القسام عن لحظات ... منهما يختلسن حب النفوس

فالذي قاسمت بلحظ إذا اللي ... ل تمطى من الكرى المنفوس

وعلق عليها بقوله: «ولست أدري ـ يشهد الله ـ كيف تصور له أن يتغزل وينسب، وأي حبيب يستعطف بالفلسفة ! وكيف يتسع قلب (حبيبه) وهو حدث مترف لاستخراج العويص المعمّى»[٨]. وما شيء جعل هذا الشعر عويصا معمّى إلا هذه الثقافة أو المعرفة الفلسفية. وإلى جانب المعرفة الفلسفية وما أسهمت به من غموض في الشعر آنذاك كان للمعارف، أو الأفكار الصوفية، إسهامها، أيضا، في هذا الغموض؛ فالصوفية تفهم مظاهر العالم انطلاقا من كونها رموزا لحقائق لا مرئية كما يوضح الأدب الصوفي نفسه[٩]. والشاعر المتنبي هو من هؤلاء الذين امتثلوا في بعض أشعارهم ألفاظ المتصوفة واستعملوا كلماتهم المعقدة، ومعانيهم المغلقة[١٠]، كما يقول البديعي مغلطا المتنبي على هذا التمثيل والاستعمال في مثل قوله:

سبوح لها منها عليها شواهدُ

وقوله:

كبـر العيـان عليّ حتـى إنـه   صـار اليقـين مـن العيـان توهما

وقوله:

وبه يضن على البرية لابهـا   وعليـه منهـا لا عليهـا يُوسى

وقوله:

ولـولا أنني فـي غير نـوم   لكنـت أظنني منـي خيـالا

وقوله:

نحـن من ضايق الزمان له فيـ   ـك وخانتـه من قـربك الأيـام

وعلى هذا البيت الأخير علق الصاحب بن عباد بقوله: «ولو وقع قوله في عبارات الجنيد والشبلي لتنازعته المتصوفة دهرا بعيدا»[١١]. هذه الأبيات، إذن، ونحوها تشير إلى أن مصطلحات التصوف وأفكاره وعباراته ورموزه، كانت تتسرب إلى شعر المتنبي الذي ربما كان يتصنعها، كما يقول شوقي ضيف[١٢]، فتجعل الشراح يضطربون في تفسير بعض أبياته، مثل هذين البيتين:

لا تكثـر الأموات كثرة قلـة   إلا إذا شقيـت بـك الأحيـاءُ

والقـلب لا ينشق عما تحتـه   حتـى تحـل بـه لـك الشحنـاء

وقد علق شوقي ضيف عليهما بقوله: إن «مفتاحهما أنه كان يعمد في هذه القصيدة إلى المذهب الرمزي ليرضي ممدوحه الصوفي؛ فهو، هنا، يرمز على طريقة الصوفية في عباراتهم التي لا تفهم»[١٣]. ولم يكن المتنبي، على هذا، متصوفا في سلوكه وتوجهه، ولكنه كان ينهج أساليب المتصوفة ويستعمل رموزهم في بعض أبيات من شعره فتجلل هذا الشعر بالغموض.

أما أبوتمام ـ كما قلت في موضع آخر[١٤] ـ فيكاد يكون الشاعر الوحيد الذي تسبب غموض شعره في إيجاد مكان لِـ «قضية الغموض الشعري» في خريطة النقد العربي القديم. وإذا كان من المؤكد أن هناك أسبابا تضافرت جميعها فأصابت شعره بغموض ـ شكا منه غير واحد من النقاد في عصره وبعد عصره ـ فإن من المؤكد، كذلك، أن تلوّن ثقافته هو واحد من هذه الأسباب؛ فهو مثقف ثقافة شعرية بسبب اطلاعه المتعمق الدقيق على الشعر، وهو مثقف ثقافة فكرية بسبب اطلاعه على المعارف العقلية المتنوعة في

عصره. وهذه المعارف المتنوعة هي ما ازدوج بها بعض الألوان البديعية عنده فجللت بالغموض في كثير من جوانبها وأجزائها كما يرى شوقي ضيف[١٥]. وهذه المعارف المتنوعة هي هذا الغذاء «الثقافي» الذي سرى في دم فنه الشعري فدق فهمه على بعضهم وأحسوا في لفظه ومعناه بشيء من الغرابة والغموض كما يذهب عثمان موافي[١٦]. إذن، فأبوتمام يتكئ على ثقافات متنوعة اتصل بها اتصالا وثيقا لا يخلو من عمق ودقة. لهذا لا نتردد في الربط بين غموض شعره وصعوبته من ناحية، وبين هذه الثقافة، بوصفها واحدا من عوامل هذا الغموض وهذه الصعوبة، من ناحية أخرى.

وبعد هذا نتساءل: إذا كان ذلك التأثير الثقافي قد حصل في زمن بيننا وبينه الآن حوالى عشرة قرون، فما الوضع في عصرنا، هذا العصر الذي انفجرت فيه المعرفة وتراكمت على نحو مذهل؟ لابد أن يكون الوضع مختلفا بشكل كبير. ولابد أن يكون فعل هذه المعرفة وتأثيرها في غموض الشعر وإبهامه على نحو لا يمكن مقارنته بما حصل في العصر العباسي من غموض؛ لأن ما حصل إنما هو عند عدد محدود جدا من الشعراء وفي أبيات من شعرهم. أما ما حصل ويحصل في عصرنا فشيء يشكو منه حتى النقاد والمثقفون.

وليس من المتوقع أن يكون الشاعر الأصيل بمنجى من الثقافة، أو أن تكون الثقافة بمنجى منه، فكلاهما طرفان متجاذبان متلازمان لاينبغي لهما أن يتزايلا. الثقافة غذاء للشاعر وشعره بصقل موهبته، وتهذيب عاطفته، وتوسيع أفق خياله، وتحريك ذهنه وعقله، فهي فاعلة فيه وفي شعره وهو موظِّف لها. وقد أدرك النقاد العرب القدامى أنفسهم أهمية الثقافة وتنوعها للشاعر، مثل ابن رشيق بقوله: «الشاعر مأخوذ بكل علم... لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل... وإذا كان (الشاعر) مطبوعا لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه؛ لضعف آلته: «كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة»[١٧]، فالثقافة، إذن، أهم آليات الإبداع الشعري وأدواته، وإلا قعدت بالشاعر موهبته عن الشعر الأصيل الرائع. وفي النقد العربي الحديث نجد من النقاد (عز الدين إسماعيل) من ينتبه إلى هذه الناحية داعيا الشاعر المعاصر بحق إلى «أن يكون مثقفا بأوسع معاني الثقافة»[١٨]، و«الشعر المعاصر - عنده - محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة وبلورتها وتحديد موقف

الإنسان المعاصر منها. وهذا معلم من معالم حياتنا الراهنة نلمسه في اتجاهنا البنائي. وليس عبثا أن تكون محاولة التجديد هذه قد ولدت في الوقت الذي كان الغليان الفكري والسياسي في قمته»[١٩]، فهو يشير إلى أثر الانفجار أو الغليان الفكري في حركة التجديد الشعري. وإذا عرفنا أن من ملامح شعر هذه الحركة تجاوز الإطراب والغنائية- بمفهومهما الحسي في القديم- إلى الرؤيا والكشف والحفر في أعماق النفس والأشياء، أدركنا أن هذا يتطلب ثقافة فيها من البعد والعمق والشمول ما يُقدِر الشاعر على أن ينهض بتقنيات خاصة لهذه الرؤيا وهذا الكشف والحفر. وهي تقنيات أسلوبية، لا تخلو من جدة وغرابة وتعقيد، يصعب على المتلقي استيعابها. ثم إن هذه الأشياء، (الرؤيا والكشف والحفر) مفاهيم تتجه، عند بعض شعراء الحداثة، نحو اللامرئي والمجهول مما يعتقد الشاعر أنه حقائق وأسرار كونية في الوقت نفسه، إضافة إلى حاضر معقد عاشه ويعيشه شعراء الحداثة محاولين، بمساندة وعيهم الثقافي، انتزاع دلالاتهم من بين تعقيداته.

ومع مفهوم، أو مبدأ، التلازم الطبيعي بين الشعر والثقافة، وجد شاعر الحداثة العربية المعاصرة نفسه أمام انفجار معرفي هائل الكثرة والتعدد والتعقد، فاختلط هذا بتجربته الخاصة وانعكس هذا المزيج الفريد الغني على النص الشعري فأصابه بالعمق والبعد المضموني كما أصاب تقنياته الإبداعية بالتعقد.

وتراكم الثقافة وتعددها وتنوعها وعمقها في عصرنا الحديث لايعني أن الشاعر يتحرك في أفق مزدحم بهذه الثقافات فحسب، وإنما يعني ازدحاما دلاليا، فيه من الضبابية والتعدد ما يصيب المتلقي بالحيرة أمام النص الشعري. شاعر الحداثة صار أمام نهر معرفي متدفق، متعدد المنابع، متلون الروافد يختلط فيه العلمي والخرافي والتاريخي والأسطوري والديني والفلسفي وكل ألوان معارف العصر. إنه تركيبة معرفية غريبة حقا. وإذا تشكل منها النص الشعري ودخلت في نسيجه، ضاعفت ـ كما أرى مع إبراهيم رماني ـ من صعوبة قراءته، وعقدت عملية تلقيه، وزادت من غموض دلالاته[٢٠]. والسبب ـ فيما يبدو ـ ليس الثقافة في ذاتها وإنما تداخلها وعمقها وتنوعها وما يسببه كل هذا من خلق وعي نوعي. والسبب ـ أيضا ـ هذا التوظيف الفريد الغريب لهذا النوع من الثقافة. شاعر الحداثة لا يقدم

هذه الألوان المعرفية أخباراً ومعلومات، إنه يقدمها في صيغة تساؤل حينا، وفي صيغة محاكمة حينا، وفي صيغة توليد معرفي حينا آخر، أي بعد أن تكون قد تفاعلت في ذهنه وخياله معا وتولّد من هذا التفاعل دلالات فيها من التكثيف والمراوغة ما يربك المتلقي ويحيره. وبقدر ثقافة الشاعر يكون تجاوزه للمشترك العام بينه وبين متلقيه العاديين، لأنه بهذه الثقافة كوّن أفقا معرفيا مجهولا عندهم ومفهوما شعريا غريبا عليهم، والطبيعي أن يأتي إنتاجه الشعري مجللا بالغموض والإبهام نتيجة لهذا، حتى لغته الشعرية، تزداد جدة وغرابة بسبب هذا المضمون الجديد الغريب. بعبارة أخرى: يحس شاعر الحداثة أن ما يمتلكه من مخزون ثقافي، يستدعي معالجة فنية مختلفة ربما لم يألفها المتلقي لكنها ضرورية لهذا المخزون الثقافي العميق المتداخل، وإلا وقع الشاعر تحت طائلة قول «راندل جاريل»: «أعظم خيانة يرتكبها الكاتب هي أن يصوغ الحقيقة الصعبة في عبارة رخيصة»[٢١]. والحقيقة الصعبة لا تحتاج إلى عبارة في مستواها وحسب، وإنما إلى ثقافة عميقة شاملة تتبلور في رؤيتها، مثلما فعل إليوت إزاء فكرة أو مضامين قصيدته «الأرض اليباب»، فقد حشد لها، أو وظف لها أنواعا وألوانا معرفية لاتقع، في غالبها، في حدود معرفة القارئ العادي وثقافته، وبست لغات غير انجليزية، فاضطر بسبب هذا الحشد المعرفي والثقافي إلى وضع هوامش كثيرة تشرح هذه الأبعاد المعرفية التي حشدها، والتي جعلت ناقدا انجليزيا كبيرا مثل ريجاردز يصفها بأنها «موسيقى أفكار» وكانت سببا في اتهام شعر إليوت بالإفراط في العقلانية إلى جانب الغموض[٢٢]. وإشارات إليوت، في هوامشه الشارحة، إلى خمسة وثلاثين كتابا وكاتبا تنبهنا إلى شيء آخر، يعد جانبا من جوانب البعد الثقافي والمعرفي، وأثرا من آثاره في الوقت نفسه، وأعني به «التناص». فالتناص لا يتحدد مفهومه في مجرد تضمين نص، أو نصوص سابقة في نصوص حديثة أوالاقتباس من تلك النصوص لتصبح مجرد آثار لها. التناص، وبخاصة في أحد مستوياته التي تسبب الغموض وتعيق القراءة، يقترب من مفهوم الجدلية الفكرية: جدلية فكرة مع أخرى ومناوشتها وحوارها معها. أو هو كما يذكر تيري ايغلتون: «كل النصوص الأدبية محاكة من نصوص أدبية أخرى، ليس بالمعنى العرفي الذي مفاده أنها تحمل آثارا منها، وإنما بالمعنى الأشد جذرية والذي يعني أن كل كلمة، أوعبارة أو مقطع هو إعادة تشغيل

لكتابات أخرى سبقت العمل الفردي أو أحاطت به»[٢٣]. و«تشغيل» الكتابات السابقة في نص حديث هو هذه الجدلية الفكرية التي ترجح احتمالية تعقد النص وتعدد دلالته أو انبهامها. لنأخذ مثلا هذا القول للسياب[٢٤]:

دربٌ كأفواه اللحودْ

لولا التماعات الكواكبِ، وانعكاسٌ من ضياءِ

تلقيه نافذةٌ - ووقع خطى تهاوى في عياءِ

فهو يتداخل - في رأيي - مع قول الطغرائي:

أعلل النفس بالآمال أرقبها   ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل

لكنه تداخل يختلف عن معنى التأثر أو الاقتباس، فهو من نوع هذه الجدلية الفكرية أو التشغيل الكتابي الذي أضاع معالم القول السابق؛ فقد استعاض السياب عن ذكر (الأمل) بالرمز، كما ذكر «دروب كأفواه اللحود» ليعطي لقيمة الأمل دلالة التحدي والصمود. وإضاعة معالم النص السابق - من خلال أشكال التناص وأدواته مثل الإشارات والتلميحات والمعارضات - هي مكمن قوة التناص التي يقع عبء إظهارها على القارئ، وتتطلب - كما يقول حاتم الصكر - «جهدا معرفيا وخبرة وإحاطة تعوز الكثيرين من القراء فتفوتهم حكمة القصيدة ودلالتها وبلاغتها، فيرمونها بالغموض غالبا»[٢٥]. والاستنتاج هو أن القصيدة الحديثة رميت بالغموض لأسباب، منها التناص الذي، مهما تعددت أشكاله، لا يبتعد عن كونه عملية استبطان نصوص سابقة تقوم بها النصوص الحديثة في سياقاتها. ومن خلال هذه العملية، التي تذكرنا بما مر سابقا حول الجدلية الفكرية والتشغيل الكتابي، تتولد دلالات جديدة لاتخلو من غموض. والتناص في وجهه الآخر شبكة معقدة من نصوص كثيرة ومتنوعة في الوقت نفسه يتقاطع فيها العلمي بالأدبي، والحديث بالقديم، والتاريخي بالأسطوري والذاتي بالموضوعي. وهو كما تقول جوليا كريستيفا: «امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى»[٢٦]، والمؤكد أن هذا الامتصاص أو التحويل سيأتي على معالم هذه النصوص الأخرى بالتحوير والتغيير والتعديل والإضافة والنقص. وهذا يعني - كما أشرت آنفا - ضياع معالم هذه النصوص ليس إلى درجة الانعدام ولكن إلى درجة الخفاء الذي ستخفى معه دلالة النص الحديث إلا على قارئ مثقف صبور. النص

الشعري الحديث يضمر ـ كمايقول أحد النقاد المعاصرين (صلاح فضل) ـ: «حوارا خفيا مع كثير من النصوص الغائبة على تخوم عبارته مما يعرف وما لا يعرف»[٢٧]، وعنده أن كون هذا النص موضوعا للتأمل لا للفهم باستعصائه على الإدراك العفوي، إنما هو بسبب تراكم هذه النصوص الغائبة التي يحاورها[٢٨]، مثل قصيدة «هذا هو اسمي» لأدونيس، فقد لاحظ محمد بنيس أن نصوصا إسلامية و/أو خطابات عربية قديمة وحديثة، ثم نصوصا أوروبية حديثة ـ تتداخل فيها[٢٩]. وإذا لم يكن القارئ ذا خلفية معرفية وثقافة نوعية، عسر عليه فهم هذا النوع من الشعر واقتناص دلالاته. لكن الأمر، فيما يبدو، لا يختص بأدونيس وحده فكثير من نصوص شعر الحداثة تتقاطع معها وفيها نصوص وإشارات ثقافية عربية وغير عربية بسبب هذا البعد المعرفي الذي يرى الشاعر الحديث أنه أحد معالم الحداثة الشعرية.

وفي سبيل محاولة لاستجلاء أكثر لأثر عامل الثقافة والمعرفة في غموض شعر الحداثة العربية المعاصرة سنقف عند بعض الأبعاد أو الألوان المعرفية التي أرى إسهامها بنصيب ما في إبهام الشعر وغموضه.

البعد الفكري والفلسفي

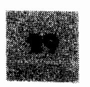
لا أعتقد أننا نستطيع الفصل بين الفكر والشعر فصلا قاطعا بتجريد الشعر من البعد الفكري. صحيح أن الفكر في الشعر ينبغي أن يكون أشبه بالومض من خلال الكلام الشعري، وليس أفكارا أو نظريات تُسرد وإلا لم يكن شعرا وإنما نظم، لكن هذا لا يعني مجافاة أي من الشعر والفكر للآخر؛ فالتلازم قائم بينهما على نحو طبيعي وضروري في الوقت نفسه، فالشاعر يفكر لكنه تفكير شعري يحيل الأفكار، برؤيا خاصة وتقنية خاصة، إلى شعر. وتفكيره ليس مثل تفكير «المفكر» الذي يعتمد المقدمات والنتائج والعلاقات المنطقية بين أفكاره. تفكير من هذا النوع لا يصلح للشعر ولا ينبغي أن يفسح له مكان فيه. وهذا ـ فيما يبدو ـ ما عناه مالارميه بقوله للمصور ديجا: «عزيزي ديجا، إننا لا نصنع من الأفكار شعرا، بل من الكلمات»[٣٠]، فقد كان ديجا يجد صعوبة في كتابة الشعر على هامش فن التصوير الذي يحترفه، فوجه سؤالا إلى ملارميه: «إن حرفتكم حرفة مضنية. أنا لا أستطيع أن أقول ما أريد ولوكنت ممتلئا بالأفكار»[٣١]، فكان رد ملارميه السابق؛ لأن الأفكار

التي يمتلئ بها ديجا لا تعدو كونها أفكارا أو إدراكات ونوايا ذهنية يحاول أن ينظمها فيصعب عليه ذلك. وفيما عدا هذه الإدراكات والنوايا الذهنية ـ التي لا يخلق مجرد وجودها في الشعر شعرا ـ يظل الربط بين الفكر والشعر، وبخاصة في عصرنا الحاضر، فكرةً رئيسة في الفكر النقدي الأدبي، ومؤيدة من قبل بعض الشعراء والنقاد والمفكرين. فعبدالرحمن شكري ـ مثلا ـ يذهب إلى أن كثرة الفكر في الشعر من مميزات الشعر العصري[٣٢]، والعقاد يذهب أبعد من هذا فيجعل التفكير فرضا على الشعراء. والفكر ـ عنده ـ إلى جانب الخيال والعاطفة ـ ضروري للشعر، فلا شاعر عظيما خلا شعره من الفكر الفلسفي. ولم يخلُ الأدب الرفيع قط من عنصر التفكير[٣٣]. وفكر الشاعر دائما هو من لون بيئته وعصره الذي يعيش فيه فقد يكون فكرا بسيطا سهلا، لا صعوبة فيه ولا تعقيد، تصهره العاطفة فلا يبين وإذا بان لم يتجاوز إطار الحكمة التي لا تصعب على الفهم. أما إذا كان العصر يتسم بالتعقيد والاضطراب الفكري وعدم الاستقرار النفسي والروحي مثل عصرنا فإن فكر شاعره ربما يكون في مستواه تعقيدا وعمقا مثل إليوت الذي أدى به واقع عصره إلى درجة من العمق الفكري لم يألفه القراء في الشعر[٣٤]، على ظن بأن هذا العمق الفكري لم يخرج عن إطار التناسب المطلوب بينه وبين انفعالات الشاعر العميقة كما يقول إليوت نفسه[٣٥].

لكن حركة الحداثة الشعرية العربية، من خلال مجلة «شعر» بخاصة، لم تقنع بهذا المستوى الذي يوازن بين انفعالات الشاعر وفكره، فقد طمحتْ إلى تحقيق دور فلسفي أو معرفي تَحوّلَ ـ كما تقول خالدة سعيد ـ «إلى ساحة تستوعب ما يطرح من المسائل الفلسفية وقضايا اللاهوت وعلم الاجتماع والانثروبولوجيا فضلا عن السياسة والأسطورة والتاريخ»[٣٦]، إلى حد أن ما امتصه النص الشعري الحديث من معارف وفلسفة، أحاله إلى «خطاب معرفي حقيقي»[٣٧]، وأن الحداثة تصبح تحولا فكريا وحالة عقلية أو وضعية فكرية قبل أي شيء[٣٨]، وهذا يعني وجود أو خلق علاقة ما بين الأدب والفلسفة. وفي سبيل التدليل على وجود هذه العلاقة يقول محمد شيّا: إنه كما للحياة بعد في الأدب، لها بعد في الفلسفة. وإنها قائمة أو موجودة في تجربة الأديب كما في تجربة الفيلسوف وذلك بما لها من شروط ومقدمات وتحديات إلى حد قول غويو: «إن الصفة الأساسية التي يمتاز بها الشاعر هي

في جوهرها الصفة الأساسية التي يمتاز بها الفيلسوف»[٣٩]. وربمايكون هذا القول من أبعد ماذُهب إليه للتدليل على علاقة بين الشعر والفلسفة وتأكيدها. ويحاول محمد شيّا أن يشرح هذا القول ويسوغه بأن مايسهم في تأسيس الفلسفة من دهشة هي ذاتها التي تبعث الأدب والفن والشعر. ولحظة تبطل الدهشة بتحقق المعرفة وانكشاف المجهول فإن الحاجة إلى الفلسفة، إذن، ستزول مثلما تزول الحاجة إلى الشعر والفن، لكن الدهشة باقية والشوق إلى المعرفة باق ومن هنا تبقى الفلسفة ويبقى الشعر. إحساس الشاعر، عند شيّا، في سياقٍ حقيقة وعي الفنان هو إحساس يمتلئ بالفلسفة. والشعر العظيم، عنده، سيمفونية فيها أكثر من صوت وأكثر من اتجاه وأكثر من هوى، وهذه الأشياء تتعارض وتتداخل وتتآلف بفعل وعي عبقري. وهذا تماما نهج الروح الفلسفية[٤٠]. بالفلسفة حاول شيّا إثبات العلاقة بين الأدب والفلسفة التي يذهب إلى أنها علاقة تاريخية منطقية[٤١]، وارتباط واضح متميز يعتقد أن الأدب عاجز أن يكتفي بذاته دون هذه العلاقة وهذا الارتباط[٤٢]، وهو لايرى في الفلسفة التي يربطها بالأدب التزامها «بالمنهج البرهاني القياسي المنطقي كأداة وحيدة ولا أداة سواها»[٤٣]، وعلى هذا فالفلسفة عنده ليست وقفا على أحد، وليست غريبة عن حياة الناس العاديين وقضاياهم، ولايجب أن تتعالى الفلسفة أو الفيلسوف. وكل منا له موقف وفلسفة، وكل منا فيلسوف بنسبة ما[٤٤].

وإذا توجهنا إلى ارتباط الفلسفة والأدب، أحدهما بالآخر، فالمجدي أن ندرك أنه هو هذا النوع من الارتباط العفوي الذي لاتكلف فيه، الارتباط الذي «يستلهم آفاق الفلسفة ومناخها لاتقنيتها وأدواتها»[٤٥]، حتى يخرج لنا أدب مثل بعض شعر المعري ومثل «مواكب» جبران ومثل بعض قصائد شعر الحداثة العربية المعاصرة التي تتساءل وترسل بصيرة الرؤيا والكشف في محاولة لمعرفة الواقع وتفسيره دون أن تفقد خصوصيتها الجمالية. يقول «جوته» في محاولة لتوضيح حدود العلاقة بين الشعر والفلسفة: «إن الشاعر في حاجة إلى الفلسفة كلها، ولكنه يجب أن يتجنبها في عمله»[٤٦] ونستطيع أن نستنتج من مقولته أن الفلسفة التي يحتاجها الشاعر تتمثل في مناخ الفلسفة نفسها وآفاقها ورؤيتها التأملية. وأن الفلسفة التي يجب أن يجتنبها في عمله الشعري تتمثل في منهجها البرهاني القياسي الصارم الجاف، وآلياتها



المنطقية التي ترتب الأفكار وتعللها وتناقشها. هذا النوع من المعالجة الفكرية أو الفلسفية لا ينطبق ونسيجَ الشعر ولاينسجم مع طبيعته، وقديما نفاه البحتري بقوله[٤٧]:

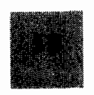
كلفتمونا حدود منطقكم — فالشعر يُغني عن صدقه كذبُهْ

ولم يكن (ذو القروح) يلهج بالـ — ـمنطق ما لونه وما سببه؟

والشعر لمحٌ تكفي إشارته — وليس بالهذر طُوِّلَتْ خطبه

ولم يكن البحتري ليطلق هذه الصيحة لولا أن بعض شعر عصره تعرض إلى شيء من الفكر المنطقي فعمّاه وأذهب رواء الشعر عنه. وفي عصرنا الحديث شكا غير واحد من تعرُّض بعض شعر العقاد إلى هذا النوع من التفكير فأصابه بالجهامة وغموض المعنى[٤٨]، أو أن العقل والذكاء يحرك شاعريته فكان «أكثر شعره مباحث منطقية لا قصائد شعرية»[٤٩]. ومن الحق - في رأيي - أن من يتتبع شعر العقاد سيجد من النماذج الشعرية ما يشير إلى أن العقاد قد وظف الثقافة والمعرفة الفلسفية في شعره لكن بعض هذا التوظيف لم ينجح شعريا، ليس بسبب الغموض، فالغموض هنا محتمل ويقترب من الطبيعية، وإنما بسبب هذه الجهامة وهذا البَهَت اللذين أصابا بعض قصائده، ربما بسبب هذه المنطقية التي تسربت إلى بعض شعره ليس بسبب الثقافة وعمقها وحسب، وإنما تأثرا بتقنية كتابته في النثر، هذه التقنية التي ربما تُرد، من جهة أخرى، إلى طبيعة تكوينه العقلي والنفسي ورؤيته إلى الحياة.

فحتى لا يصاب الشعر بالجفاف والبرود والبهت والانغلاق والإبهام معا، ليكن تناول الأفكار الفلسفية والتعبير عنها منسجما مع طبيعة الشعر الإيحائية وقيمته الجمالية، ومنصهرا برؤيةٍ ورؤيا شعريتين. وليحذرْ الشاعر انزلاق شعره أو قصيدته بسبب هذه الأفكار الفلسفية إلى دوامة من التجريد الذهني الذي لا يلامس الواقع، أو إلى المعادلات الرياضية التي ربما تصلح في كل شيء إلا في الشعر. ولقد اتُّهم أدونيس، وهو شاعر ومنظّر حداثي معروف، في كثير من شعره بشيء من هذا، وبأن شعره غير مفهوم ربما لهذا السبب إلى جانب غيره من أسباب[٥٠]، أدونيس لا يتكئ في شعره على العاطفة فقط، وليس شعره استجابة تلقائية للمشاعر. وهو في هذا الشعر لا يمتح من القلب ولا يتجه إليه (في الغالب) وإنما يتجه إلى العقل:



ويدور في خلد الحقولْ

الحب زهرة رغبةٍ

والشعر فاتحة العقولْ

مذكرا ببيت أبي تمام عن الشعر[٥١]:

ولكنه صوب العقول إذا انجلتْ سحائب منه أعقبتْ بسحائبِ

وباتجاه أدونيس إلى العقل والفكر ذهب جودت فخر الدين إلى القول بأن مما «يميز أدونيس بين الشعراء العرب ذلك التلازم الدائم في قصائده بين الشعر والفكر، حتى إن أشعاره ليست إجمالا في منأى عن إعمال الفكر»[٥٢]. والواقع أن من يقرأ شعر أدونيس (وآخرين من شعراء الحداثة) يدرك أن هذا الشعر ليس استجابة مباشرة للعواطف، أو تفجيرا تلقائيا لها. ليس للمشاعر سيطرة متحكمة مطلقة على هذا الشعر، مقارنة ببعض شعر الحداثة، الذي نجد أثرا واضحا فيه للمشاعر والعواطف إلى جانب شيء من الفكر، الذي لا يمسح أثر المشاعر ولا يجعله طاغيا عليها، مثلما نجد في شعر السياب وصلاح عبدالصبور مثلا. أدونيس، مثل بعض شعراء الحداثة، يحمل هم التغيير وهاجس التحول في الثقافة العربية كلها ليس في الجانب الأدبي فحسب، ولهذا صار فيه جانب كبير من الرصد والتعمق الفكري، أي اتجه إلى العقل أكثر من اتجاهه إلى المشاعر. والطبيعي أن يكون تلقي هذا الشعر أكثر صعوبة من تلقي غيره بسبب ما علق به من إبهام وغموض نتيجة توجهه الفكري التأملي.

وأدونيس نفسه يرى ضرورة الربط اليوم بين الشعر والفكر أو الفلسفة. في الماضي (يقول أدونيس) ربما أمكن تسويغ الفصل بين الاثنين باعتباره موقفا نتيجة عامل حضاري[٥٣]، أما اليوم فليس بالإمكان تسويغه، ذلك أن الفصل بين الشعر والفكر أو الفلسفة، في الوقت الحاضر ووفق تسويغ أدونيس «لا يناقض العامل الحضاري وحسب وإنما يناقض، إلى ذلك، معنى التجربة الشعرية»[٥٤]. ومعنى التجربة الشعرية أو مفهومها حسب ما نستنتج من كلامه يتجاوز «ذات» الشاعر إلى عصره كله. «فالفرق اليوم بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير هو أن الصغير حين يعبر عن نفسه لا يعبر إلا عنها، أما الكبير فحين يعبر عن نفسه فإنه يعبر عن عصره كله، أي عن جوهره

الحضاري»[٥٥]. وفي سياق ربط أدونيس بين الشعر والفلسفة أو الفكر يؤكد أن الشعر ليس «انفعالا وعاطفة وشعورا وحسب، وإنما هو هذا كله وشيء آخر. هذا الشيء الآخر هو ما يمكن أن نسميه الفلسفة. فهؤلاء الشعراء ـ يشير إلى دانتي وشكسبير وغوته ـ عبروا، خلال عواطفهم وانفعالاتهم، عن العالم. كان لهم، بمعنى آخر، رأي في العالم وموقف منه، كانت لهم فلسفة»[٥٦]. والفلسفة التي يقصدها أدونيس ـ كما أوضح هو ـ ليست ذلك العلم المنهجي ببراهينه وقياساته وآلياته المنطقية وإنما كما ذكر، ببساطة، «رأي في العالم وموقف منه» الفلسفة «العِلْم» تُقدم العالم «في منظومة علاقات منطقية وعقلية» أما الفلسفة «الموقف والرأي» فتقدمه متوهجا بالرؤيا والحدس[٥٧]. وهنا يصبح الشعر والفلسفة شيئا واحدا، و«تصبح الصلة بين الشعر والفلسفة قائمة في كل شعر عظيم»[٥٨]. والفلسفة التي يصلها أدونيس بالشعر ليست مجرد أفكار أو آراء يطرحها الشاعر وينقلها، كما أنها ليست ذلك التعبير القائم على الصلات المنطقية أو العقلية أو المذهبية – إنها تجسيد للبعد والحدس والعمق في الشعر. وهي انصهار الأفكار في نفس الشاعر. وهي، أو الشعر من خلالها، استنباط للعالم ورصد له وجهد للقبض عليه[٥٩]. وعلى هذا يكون «انصهار» الفكر والفلسفة في الشعر أحد عوامل غموضه وانبهامه مثلما انبهمتْ المعاني الموضوعية في شعر البياتي بسبب مؤثرات ومفهومات وجودية[٦٠].

البعد الميتافيزيقي

قد لا يخرج البعد الميتافيزيقي عن البعد الفلسفي بعامة، فمن البعد المعرفي الفلسفي وتوظيفه في الشعر، نزع الشعر نزعته الميتافيزيقية. والشعراء، وبخاصة شعراء الحداثة، أولوا البعد الميتافيزيقي في الشعر توجها خاصا ملحوظا خفف كثيرا من حمولته الفلسفية. وأحد شعراء الحداثة (أدونيس) وهو يتحدث عن الشعر والفلسفة يقول: «الشعر بمعنى آخر، فلسفة من حيث إنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي كما نعبر فلسفيا»[٦١]، هذا الجانب الآخر من العالم أو الوجه الآخر من الأشياء الذي يحاول اكتشافه ومعرفته، هو الجانب الميتافيزيقي في الشعر، أو هو الجانب الذي وصل الشعر بالميتافيزيقا.

وصلة الشعر بالميتافيزيقا يساعدنا في الوقوف عليها ـ كما يقول زكريا إبراهيم ـ الرجوعُ إلى الحركة الرومانسية التي «عملت على بعث روح الدهشة والتعجب في نفس الإنسان»[٦٢]. فـ وردزورث (الرومانسي) تحدث، مثلا، في إحدى قصائده عما في الطبيعة من وحدات عضوية ملتحمة يشعر كل منها بحضرة الآخر)[٦٣]. وشلي (الرومانسي) وصف لنا «تداخل المناظر الطبيعية والعقل البشري»[٦٤]. لقد راع وردزورث ما في الطبيعة من ثبات، فمضى يصور ما في ظواهرها من بقاء ودوام وحضرة مستمرة. كما راع شلي ما فيها من تغير فوصف مافي ظواهرها من صيرورة وتحول وتطور مستمر[٦٥]. وبهذا يُظهرنا الشعر الرومانسي الانجليزي «على الصلة الوثيقة التي تجمع بين الشعر والميتافيزيقا بوصفها نقدا لتجريدات العلم الآلية الضيقة، وعودا إلى الواقعة الفردية المشخصة، وكشفا لما تنطوي عليه الطبيعة من وحدة عضوية حية»[٦٦].

وفي سياق العلاقة بين الشعر والميتافيزيقا يرى زكريا إبراهيم أن العودة إلى تاريخ الفكر الميتافيزيقي توقفنا على هذه الصلة «الوثيقة» التي جمعت بين الشعر والحقيقة (باعتبار الميتافيزيقا بحثا عن الحقيقة)، ومهما حاول الفيلسوف أن يُحَكِم بالعقل مذهبه الميتافيزيقي، فإنه لابد أن يحمله الخيال إلى عالم تختلط فيه الحقيقة بالشعر. ويستمر زكريا إبراهيم في توكيد هذه الصلة بين الميتافيزيقا والشعر فينقل عن جان فال: «لئن كنا نجهل ماذا عسى أن تكون الميتافيزيقا، وماذا عسى أن يكون الشعر، إلا أننا نعلم على الأقل أن جوهر الشعر لابد من أن يظل ميتافيزيقيا، ومن الجائز أيضا أن يظل جوهر الميتافيزيقا شعريا. أليست الميتافيزيقا هي شعر الفلاسفة، كما أن الشعر هو ميتافيزيقا الأدباء؟ ألا يصبح الفيلسوف شاعرا لكي يصير ميتافيزيقيا أفضل، والشاعر فيلسوفا لكي يصير شاعرا أفضل؟!»[٦٧].

وتناولنا للبعد الميتافيزيقي في الشعر ليس بوصفه بعدا فلسفيا، أو على أكثر تقدير، ليس بوصفه بعدا فلسفيا فحسب، وإنما بوصفه بعدا فلسفيا من خلال رؤية شعرية. ومع اختلاف موضوع أو مفهوم الميتافيزيقا من عصر إلى عصر، ومن فكر إلى فكر، يظل من المؤكد أن الجهد الميتافيزيقي جهد شاق يبذله العقل البشري في سبيل الوصول إلى قرارة الأشياء والصعود إلى قممها، وأن الميتافيزيقي مفكر يؤمن بعلو عقل الإنسان حتى على الإنسان نفسه، وأن مملكة الميتافيزيقا ليست من هذا العالم وإنما من عالم آخر[٦٨].

من هذا المفهوم التقريبي السابق للفكرة الميتافيزيقية استوحى ـ فيما يبدو ـ شعراء الحداثة مفهوم الشعر الميتافيزيقي ووظيفته، أو آفاق البعد الميتافيزيقي في الشعر، وما يطمح أن يصل إليه الشاعر بهذا البعد. ففي أحد أعداد مجلة شعر، وفي رد حول ما أثير من «تغليب العنصر الفكري والشحنة الثقافية في العمل الشعري» تقول هيئة تحرير المجلة إن الشعر الميتافيزيقي تجربة شخصية يسبرها الشاعر ويفجرها في حدوس ورؤى وصور وبروق، بحيث تتحول الأفكار وتنصهر وتصبح «كفلذ من البناء الذاتي ملتحمة جنبا إلى جنب مع شتات العناصر الأخرى من انفعالات وعواطف ورؤى وغيرها من ذرات النهر النفسي» ... وهكذا، فإن الشاعر الميتافيزيقي لايُعنى بالأفكار، أيا كانت، إلا من حيث انعكاساتها في نفسه وفي لحظته التاريخية والحضارية. فالشعر الميتافيزيقي استبطان، وتطلع، وجهد للقبض على العالم ـ دون بنيان أو فكر منطقي: أي دون حل، أو جزم، أو تحديد، وخارج كل نسق أو نظام. وكل شعر عظيم هو، بهذا المعنى، شعر ميتافيزيقي[٦٩]. وقريبا من هذه العبارة الأخيرة يقول ماجد فخري في أحد أعداد مجلة شعر: «ميتافيزيقية الشعر هي شرط لشعريته»[٧٠]. وإذا استعدنا بعض ما ورد في ذلك الرد من كلمات وعبارات (مثل: حدوس، رؤى، بروق، ذرات النهر النفسي) أدركنا إلى أي مدى يمكن أن يسهم البعد الميتافيزيقي في إبهام شعر الحداثة وغموضه، وبخاصة أنه ينحو نحو مفهوم أو وظيفة تهيئ له هذا الغموض أو تهيئه لهذا الغموض. هذا إذا لم يكن الشعر الجديد نفسه ـ كما يرى س. موريه ـ شعرا ميتافيزيقيا لا متأثرا بالبعد الميتافيزيقي وحسب. والشعر الميتافيزيقي ـ حسب قوله ـ يتجاوز السطح الخارجي للكون والأشياء نحو الحقيقة الكامنة في الأعماق[٧١]. وحسب جان برتليمي، أصبح الشعر الميتافيزيقي وسيلة للمعرفة، بل لأرفع أنواع المعرفة فهو الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة تجاه المطلق[٧٢]. و«هدفه هو معرفة المجهول والتعريف به»[٧٣]، يقول أدونيس[٧٤]:

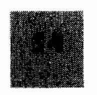
طفولتي لا تتوقف عن الميلاد

بين يدي النور

الذي أجهل اسمه إنه الشعر الوفي أبدا لما سوف يأتي

إنني أكتب خطابات إلى الأشياء المجهولة

وأوقع بأسماء من بينها أرود ونينار



ويقول أيضا[٧٥]:

لا مكان لهم، ـ يدفئون

جسد الأرض، يصنعون

للفضاءِ مفاتيحَهُ،

الشعر الميتافيزيقي بهذا المفهوم أو الوظيفة طموح جدا، وجريء جدا، ومغامر جدا. وهذه المغامرة ـ فيما يبدو ـ جرّت إلى مغامرة أخرى في اللغة، فصارت أمام تحد صعب يَطلب منها أن تعبر عن مجهول، عن حقيقة لا مرئية، عن اختراقات أو حفريات معرفية فأصيبت بغير قليل من الصعوبة والتعقيد. والبعد الميتافيزيقي في الشعر حين يحاول الوصول إلى حقيقة غائبة، أو البحث والحفر في الأغوار السحيقة التي تكمن في الكون، وحينما يتناول أزمة الإنسان المعاصر من خلال هذا التوجه العميق ـ إنما يضع نفسه في شبكة معقدة من التشكل المضموني واللغوي. وكيف للقارئ أن يمسك بهذه الشبكة؟! وإذا أمسك بها، كيف سيهتدي إلى هدفه مع وجود هذه الهندسة الشعرية المعقدة؟! إن الإجابة يجسدها هذا الشرخ القائم الآن بين الشعر وجمهور القراء. أما عن الشعراء أنفسهم فإن في أقوال بعضهم ما ينسجم مع مفهوم الشعر الميتافيزيقي ووظيفته. يقول الشاعر محمد عفيفي مطر ـ مثلا ـ «على الشاعر أن ينصت لهمس الكون ... ومن همس الكون وإنصات الشاعر له تُغترف المعرفة، ويُستمد الشعر، وتُستقى اللغة الجديدة المطواعة القادرة ليس على المسايرة فحسب بل التمهيد لعالم جديد أو تدعو لعالم نقي»[٧٦]. وما هذا الإنصات لِـ «همس» الكون إلا لأن الشاعر يعتقد أن هناك أسرارا غائرة وحقائق دقيقة بعيدة لا تمكن معرفتها إلا بهذا الإنصات الذي يشبه الاقتراب الاتحادي بالكون. ويقول الشاعر غسان مطر: إن «أكثر ما يجب على الشاعر توخيه هو عدم التوقف عند قشرة العالم الخارجي بل الدخول في جوهر الحياة والأسئلة الكبيرة»[٧٧]، لايريد غسان مطر أن يتوقف عند السطح، لابد من التغلغل حتى قرارة الأشياء حيث جوهر الحياة، ولابد من التساؤل، فالشعر الميتافيزيقي تساؤل مستمر حول هوية الإنسان وماهيته، وحول الكون وأسراره، وحول الحقائق «اللامرئية» التي يعتقد بعض الشعراء أنها لا تتكشف إلا بهذه المجاهدة الشعرية الميتافيزيقية. بل إن غسان مطر

نفسه يُرجع غموض شعره إلى هذا النظر في جوهر الحياة وأسرارها الغائبة. ولذا فهو لا يعده غموضا بقدر ما هو ملامسة للأسرار الغامضة وغوص على الحقائق الكبيرة. إنه ـ كما يشير ـ في مرحلة تجاوز الاهتمام بما يقع تحت الحواس إلى ما يقع تحت ما يسميه «حواس داخلية» يَعبُر منها إلى ما هو داخل الحياة وليس إلى قشرة الحياة[٧٨]. فواضح مما قاله غسان مطر أننا أمام حالة وعي «متسائلة» عن شيءٍ ما مجهول، شيء يعتقد شاعر الحداثة أنه كامن تحت السطح في قاع الكون وقراره، ولهذا لابد من البحث عنه، كما يقول أدونيس في شعره[٧٩]:

آه، أيها البحث يا وعائي

كما لابد من التغلغل إليه بأكثر ما يُستطاع من تقنية إبداعية لكنها لن تخلو من تعقد ينعكس على الدلالة الشعرية بالغموض والإبهام.

لقد وضع الشعر الميتافيزيقي على نفسه مهمة صعبة بالإضافة إلى منطلقه الفلسفي الصعب الذي انطلق منه. ولهذا اتسم بسمات ساعد كل من مهمته ومنطلقه في إضفائها عليه. ومن هذه السمات الميل إلى الأفكار والتأمل والغموض، إلى جانب التركيز على الصورة الشعرية والمجاز الشعري إلى مدى يتطلب جهدا من التأمل الفكري والذهني لاستيعابها. وبنظرة عامة، يُعد الشعر الميتافيزيقي ذا خصائص فكرية صعبة ؛ فقد رسخ في الأذهان، في فترة من الفترات، بأنه متكلف ويفتقر إلى الطبيعية والتلقائية فنُسي ولم تعثر عليه الذاكرة إلا على يد الحداثة الشعرية، وبخاصة على يد الشاعر ت. س. إليوت، وعلى يد الناقد ماثيو أرنولد الذي أعاد، عبر إحدى مقالاته، الاعتبار للشعراء الميتافيزيقيين وللبعد الميتافيزيقي في الشعر. فانطلاقا من هذا البعد يتوجب على الشاعر أن يرتاد الطريق الصعب. وفي نظرة تاريخية من إليوت إلى هذا البعد الميتافيزيقي في الشعر وخصائصه، ربطه في مرحلته الأخيرة ببودلير والمدرسة الرمزية[٨٠].

وفي البعد الميتافيزيقي في الشعر الحديث تتحدد بين الشاعر والعالم علاقة تتسم بالتعقيد و«سرية الدلالة» وهي سرية تذكرنا بعبارة مرت بنا للشاعر غسان مطر «ملامسة للأسرار الغامضة». ثم إن هذه العلاقة بين ذات الشاعر والخارج ـ فيما يبدو ـ غير عقلانية وغير منطقية ربما لأن الشاعر

يعمرها بما وراء، أو بعد، الحواس الخمس المادية فيأتي شعره غريبا صعبا مبهما غامضا. ومن سمات الشعر الميتافيزيقي ـ أيضا ـ توحيد المتضادات، والتناول المتناقض للأفكار، وازدواج المعنى[٨١]. ومن الواضح أن كل هذه السمات التي ذكرتها للشعر الميتافيزيقي قد انعكست على شعر الحداثة العربية المعاصرة فأثرت فيه لأن في شعر الحداثة نفسه ماهو ميتافيزيقي يمتلك هذه السمات وغيرها. وهي سمات لا أتردد في القول إنها انعكست عليه صعوبة وتعقيدا وإبهاما.

البعد الصوفي

مِنْ تناول البعد الميتافيزيقي في الشعر، عرفنا أن البحث عن المجهول أو اللامرئي هو إحدى وظائف الشعر الميتافيزيقي، أو أحد تطلعاته. وتواجهنا هذه الوظيفة في الصوفية بوصفها خاصة من خصائصها، أو كما يقول صابر عبدالدائم: «والبحث عما وراء المحسوس من أخص خصائص التصوف»[٨٢]. ثم انتقلت هذه الخاصة إلى الأدب الصوفي نفسه فصار «البحث عن الحقيقة، والنفاذ إلى صميم الأشياء، وكشف ماوراء الطبيعة»[٨٣]، إحدى سمات الأدب الصوفي. ومع ما بين البعد الميتافيزيقي والبعد الصوفي في الشعر من فروق، فإن التوجه نحو المجهول أو ما وراء الحواس لكشفه ومعرفته هو جامع بينهما. وهذا يعني أنه ربما اختلط البعدان (الميتافيزيقي والصوفي) في بعض أذهان شعراء الحداثة العربية، وفي ممارستهم الإبداعية تبعا لهذا الاختلاط في الأذهان. وهو اختلاط لايأتي ولا يتجسد إلا بقدر ما يتضح هذا الجامع بينهما.

وقبل المضي في تناول البعد الفكري الصوفي في شعر الحداثة العربية المعاصرة ـ سنقف على بعض التناولات الحديثة لمفهوم التصوف. يقول سعد عبيس عن التجربة الصوفية: «إنها حالة روحية يتصل فيها العبد بربه اتصال المتناهي باللامتناهي، وهي تجربة لاتخضع لمنطق العقل الواعي، وقوانينه، وإنما هي حالة من حالات الوجود الباطن، لها رموزها الخاصة، ومن ثم فهي غربة روحية واعتزال العالم البشري»[٨٤]. وأهم ما يجذب الانتباه في هذا التعريف، إذ هو ما لنا علاقة واهتمام به في هذا المبحث، كون التجربة الصوفية لاتخضع لمنطق العقل الواعي وقوانينه، وأنها حالة من حالات الوجود

الباطن ذات رموز خاصة ؛ فهي غربة روحية واعتزال، أي انسحاب الصوفي من عالم الواقع إلى عالم آخر يجاهده بالحدس ومحاولة الكشف. وقريبا من هذا يفهم أدونيس التصوف، فهو عنده «طريقة للكشف عن المعرفة، وطريقة للبحث عن المعنى، ووسيلة لبناء الهوية»[٨٥]، كما هو دعوة لتحرير الكيان البشري إلى جانب كونه دعوة إلى تحرير الفكر[٨٦]، تعريف أدونيس أو مفهومه للتصوف يُبرز البحث عن المجهول أو اللامرئي عنصرا رئيسا في التجربة الصوفية. بل إنه يؤكد أن تَعرُّفه الفكرَ الصوفي، وقراءته المتواصلة فيه جعلت هذا الفكر يتكشف لعينيه عن عالم كامل، هو «عالم الحقيقة»، وأن اهتمامه بعد ذلك انصب على «اللامرئي» أي الجانب الخفي من العالم، كما أن انشغاله انصرف إلى كيفية قول أو نقل هذا اللامرئي من أجل الإتيان بشيء مختلف، أي إبداع شيء مختلف يجاوز المألوف على صعيد الرؤية والمعنى معا، وعلى صعيد العلاقات القائمة بين الكلمات والأشياء[٨٧]. وماهو واضح أن هذا الفكر الصوفي الذي تَعَرَّفه أدونيس ـ إلى درجة الفهم والاستيعاب ـ جعله يعيد النظر لا في مضامينه الشعرية وحسب وإنما في أدواته الشعرية كذلك ومنها اللغة التي صار تغيير العلاقات بين كلماتها والأشياء إحدى غاياتها.

وليس بعيدا أو غريبا أن يرتبط الشعر في أحد أزمانه، وعند بعض مبدعيه، بالتجربة الصوفية، لأن الشاعر في لحظات إبداعه هو في حالة فناء في ما هو فيه، في حالة انسحاب من عالمه إلى عالم آخر يكاد لايحس فيه إلا ذاته، كأنه في حالة اتحاد مع عالم آخر ولكن من خلال اتحاد الذات مع نفسها. والتجربة الصوفية في بعض أبعادها وتجلياتها هي نحو من هذا، أو، كما تعبر خالدة سعيد: «الشعر هو المحل الذي يتمثل فيه وعي الأنا بذاتها، تماسكا أو تصدعا، ووعيها بعلاقتها بالموضوع، تميزا وتداخلا؛ وهذا في طليعة الأسباب التي تفسر الترابط بين الشعر والتجربة الصوفية بما هي إعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها. وكون الشعر الحديث محلا لهذا التصدع الأنطولوجي جعله يحفل بالأقنعة والمرايا والأصوات المتداخلة»[٨٨]. وهذه الأقنعة والمرايا والأصوات المتداخلة هي بعض من حواجب الدلالة وأسباب إبهامها في شعر الحداثة العربية المعاصرة بسبب مافيه من أبعاد معرفية أحدها البعد الصوفي. ويربط

أدونيس بين الشعر والتصوف من خلال كونية كل منهما ؛ فعنده أن الشاعر عندما يترجم ما يشغله ترجمة صادقة عميقة يحس أنه يترجم، في الوقت نفسه، ما يشغل الآخر، وكلامُه يكون باسم الآخر وباسم مابينهما من علاقات[٨٩]، أي أن اندياح الذات لتشمل الآخر في كل من التجربتين الشعرية والصوفية هو ما ينسج العلاقة بينهما. أدونيس ـ كما يقول جبرا إبراهيم جبرا ـ «يأتينا بالشعر والتصوف معا، ويغرينا بالسماع والتأمل... بل إنه يكاد يقنعنا بأن لنا نحن أيضا، كقراء، أن نشارك في النشوة الصوفية والحلم الخارق والإسراء» [٩٠]. ويقول: إن النفري والغزالي ملهماه الكبيران[٩١]. إن أدونيس يعطي للبعد الصوفي في الشعر الحديث أهمية كبيرة إلى حد ذهابه إلى أن كثيرا من قيم الحضارة العربية مستمر في الشعرالجديد لكنها لاتأتيه من النصوص الشعرية التقليدية القديمة بقدر ما تنبع من نصوص التصوف[٩٢]. وعنده أن ما يضيفه الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضيفه من قيم، إنما يستمده من التراث الصوفي العربي بالدرجة الأولى، مثل تجاوز الواقع وما ينطوي عليه من لاعقلانية وثورة على قوانين العقل والمنطق والتوكيد على الباطن، ومثل الحدس الصوفي (الشعري) واتخاذه وسيلة للاتصال بالحقائق واختراق المجهول، ومثل التخييل الذي يذهب بعيدا أعمق من الخيال في محاولة لـ «رؤية الغيب» مثل ما يوجد عند ابن سينا في كلامه على الإشراق، ومثل اللانهائية[٩٣]. لنستعدْ القيم أو المقولات التي ذكرها أدونيس: «التجاوز اللاعقلاني للواقع» و«الثورة على قوانين العقل والمنطق» و«الحدس الصوفي الشعري والتوسل به إلى اختراق المجهول» و«التخييل الذي يسابق الخيال ويذهب أبعد وأعمق منه» نجدْ أنها مرهصة، بشكل واضح، للغموض والإبهام في الشعر، مرهصة بذاتها وبما تتطلبه من تقنية «كتابية» خاصة تتجانس مع مفاهيمها.

وارتباط الشعر، بوجه عام، بالتجربة الصوفية يسوغ ارتباط شعر الحداثة العربية المعاصرة بهذه التجربة بل هو أحد مداخلها. لكن ما نستنتجه مما سبق، وبخاصة من نقاد أو شعراء يحسبون على الحداثة وشعرها، يؤكد أن التصوف في شعر الحداثة العربية ليس مجرد طارئ عابر على هذا الشعر، وأن وجوده فيه ـ أي وجود التصوف في شعر الحداثة ـ لايكفي فيه القول بأنه يجسد أو يمثل مجرد الصلة بين الشعر والتصوف. التصوف في شعر الحداثة العربية

المعاصرة هو تجربة تحمل مفهوم المعاناة والممارسة الواعية، ولهذا يُعد أحد العناصر الفاعلة فيه. بل إن أحد النقاد (إحسان عباس) يرى أن اتجاه الشعر الحديث إلى التصوف هو في مستوى من القوة يجعله أبرز سائر الاتجاهات فيه[٩٤]. وربما يكون اليأس الذي غلب على كثير من العرب (ومنهم الشعراء)، وخيبات الأمل التي أصابتهم في طموحاتهم الوطنية والقومية والتقدمية، وتسببت في تسرب الإحباط والكآبة إلى نفوسهم، مثلما يشير أدونيس[٩٥]:

في حقول الكآبة، في العشب أرسم أيامي الحجريةْ

كاسرا صفحة المرايا

بين شمس الظهيرة والماء في البركة الآدميةْ

ربما يكون هذا ونحوه هو ما غذى الاتجاه الصوفي في شعر الحداثة العربية وعززه. وإلى جانب هذا، ربما يكون العلم «بجفافه وعجزه عن الإجابة عن بعض التساؤلات» وكذلك المظاهر المادية في العصر الحديث ـ هما مما أصاب روحانية الشعراء بشيء من الجفاف فكان هذا الاتجاه الصوفي «محاولةً ـ كما يقول إحسان عباس ـ للتعويض عن العلاقات الروحية والصلات الحميمة التي فقدها الشاعر، وتلطيفا من حد المادية الصلب الخشن»[٩٦]، لكن هناك أشياء أخرى لها، في تقديري، تأثير في تعزيز هذا الاتجاه، منها ـ مثلا ـ كون التصوف، في سياقه المفهومي، توجها نحو المجهول أو اللامرئي بحثا عن المعرفة والحقيقة من خلال الحدس والرؤى. هذا «اللامرئي» أغرى أحد أقطاب الحداثة (أدونيس) فانصرف منشغلا بكيفية التعبير عنه أو «قوله» «بغاية الإتيان بشيء مختلف على صعيد الرؤية والمعنى معا»[٩٧]. وهذا يعني أن التجربة الصوفية بما تحمل من مفاهيم الكشف واللامرئي انعكست على تجربة الإبداع الحداثية بما يتجانس معها، فاتسعت رؤيتها وضاقت عبارتها لتخرج قصيدتها ذات تقنية «كتابية» غريبة معقدة تحاول كشف الواقع وتعريته انسجاما مع مفهوم الكشف في التجربة الصوفية. ومنها ما نلاحظه في التصوف من بعد إنساني، فهذا البعد لايفرق بين الناس. الناس كلهم سواء فقيرهم وغنيهم، كبيرهم وصغيرهم. ومحبة الناس عند الصوفية هي ما يجمع بينهم، وهي دستور التواصل بينهم، يقول ابن عربي في بيته المشهور:

أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني

وربما تكون مسرحية صلاح عبدالصبور «مأساة الحلاج» في أحد أبعادها هي نحوا من هذا التعاطف الإنساني المنبعث من ضمير صوفي.

ومن الأشياء التي عززت اتجاه التصوف في شعر الحداثة العربية استلهامهم للتراث الصوفي العربي الذي يؤكد أدونيس أنه ليس مجرد رافد لهذا الشعر، وإنما هو المنبع الرئيس له، وذلك في قوله: «نستطيع أن نرى كثيرا من القيم الحضارية العربية مستمرة في الحركة الشعرية العربية الجديدة، لكن هذه القيم لا تنبع من النصوص الشعرية، بالمعنى التقليدي القديم، بقدر ما تنبع من نصوص التصوف. فالتصوف حدس شعري ومعظم نصوصه نصوص شعرية صافية. ولهذا فإن القيم التي يضيفها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضيفها، إنما يستمدها من التراث الصوفي العربي، في الدرجة الأولى»[٩٨]. وكلام أدونيس هنا ذو أهمية كبيرة فهو، كما يُنظر إليه، أحد رواد الحداثة الشعرية العربية ومنظريها.

ويذكر س. موريه أن بداية تكيف الشعر العربي الحديث مع التفكير الصوفي كانت منذ عام ١٩٦٥م. ويبدو هذا صحيحا فنحن نجد في ديوان أدونيس «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٥م، استهلالا بعبارتين للنفري:

«كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»

وقوله:

«وقال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح، وإذا
دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تمده،
وافرح فإني لا أحب إلا الفرحان»

كما كرر هذا بعبارات للنفري والجنيد في ثنايا الديوان. وأبعدُ من هذا هناك تناص بين عبارات للنفري وعبارات لأدونيس في إحدى قصائده في هذا الديوان. يقول النفري في أحد مواقفه (موقف نور)[٩٩]:

أوقَفَني في نور وقال...

يانور انقبض وانبسط وانطو وانتشر واخف واظهر، فانقبض وانبسط.

ويقول أدونيس(١٠٠):

وقلتُ:

أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واختفِ

فانقبضَ وانبسطَ وظهرَ واختفى

وقصيدته «فصل المواقف» توحي بأنه يستدعي فيها كتاب «المواقف» للنفري، مثلما سمى مجلته «مواقف» وإحدى مجموعاته الشعرية «مفرد بصيغة الجمع» مستحضرا أحد موضوعات كتاب «الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي، وهو «المفرد في صيغة الجمع» موضوع «الليلة الثلاثين». كما نجد في إحدى قصائد محمد عفيفي مطر تداخلا نصيا في أحد أبياتها مع كلام لمحيي الدين بن عربي. يقول عفيفي مطر»(١٠١): «الحروف/ أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون» ويقول ابن عربي: «اعلم ـ وفقنا الله وإياكم! ـ أن الحروف أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم ولهم أسماء من حيث هم، ولايعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا»(١٠٢)، كما نجد في القصيدة بعض الأصداء أو التلويحات الصوفية مثل(١٠٣):

وطال الوقوف في مقام «كن»

...

والإشراقيون الهرامسة والعرفاءُ

يقيمون وليمةَ الجدل النوريِّ

السهروردي يتنفس ملءَ الفضاء

الهرامسة ينسجون بردة السماعِ

فمقام «كن» و«الهرامسة» و«السهروردي» و«الإشراقيون» هي تلويحات صوفية تنم عن بعد معرفي صوفي تغلغل في الأبيات فانبهمت وغمضت.

وهذه الاستلهامات الصوفية لاتقف دليلا على أن البعد المعرفي الصوفي هو أحد المنابع أو المصادر الرئيسة لشعر الحداثة العربية، وإنما من أهم منجزاته أيضا، كما يقول إدوار الخراط عن شعر السبعينيات، ذاهبا إلى أنه في بعض جوانبه «نوع من التوحد الصوفي والمعقد معا بين الشعر والشاعر»(١٠٤).

من هنا لابد أن يكون هناك تأثيرات واضحة خلفها هذا البعد المعرفي الصوفي في شعر الحداثة العربية. ولعل أوضح اعتراف بهذه التأثيرات هو ما أكده أدونيس في حوار معه. يقول أدونيس: «لقد وجدت في نفسي، منذ البداية، حاجة إلى التحرر من الشكل الصارم (شبه العقدي) الذي يخنق الشعر الكلاسي، ويحد من حركيته، إلا أن تعرفي على الفكر الصوفي كان، بحق، الخطوة الحاسمة لتحقيق هذا المطمح»،(١٠٥) ذلك أن الصوفية في إحدى انطلاقاتها الجوهرية رفض للشكل. ودعوة إلى الحركية وعدم السكون من خلال اللاتشكل الكامن في معنى الانسيابية والتحول. كما أن التحرر من الشكل القديم للشعر أتاح لأدونيس الذهاب في تجديد اللغة الشعرية وتقنية الكتابة إلى مدى غير محدود مستهدفا اللامرئي. ثم إن مفهوم الشعرية في سياقها الحداثي العربي ما كان ليتم على هذا المستوى من التحرر والتعقد معا، لولا أن البعد المعرفي الصوفي أو التوجه الصوفي في شعر الحداثة العربية المعاصرة، وبخاصة فيما بعد الستينيات، أصبح توجها قويا بل يكاد - كما يذهب محمد عبدالمطلب - يأخذ طبيعة سيادية في إنتاج شعرية الحداثة، حتى ليمكن الادعاء بأنه لم يعد أداة إنتاج، بل أصبح مستهدَفا إنتاجيا في ذاته، حيث تصبح (الشاعرية) موازية (للتصوف) بكل بعده الباطني الغنوصي، وبعده الخارجي في الشطح(١٠٦). ولعل هذا التوجه يتضح في قصيدة النثر بخاصة، إذ يذكر يوسف حامد جابر أن هذه القصيدة وجدت جذورها في التصوف العربي فكرا وفلسفة ورؤية(١٠٧). والسبب هو أن قصيدة النثر قصيدة متجاوزة؛ تحررت من الشكل ليمنحها ذلك قدرة على «المناورة» اللغوية انسجاما مع ما استجد من مضامين، ومع طموحات التجربة الصوفية في الكشف.

هذه بعض التأثيرات التي تأثر بها شعر الحداثة العربية المعاصرة من خلال اتصاله الوثيق بالفكر الصوفي. لكن أهم تأثير هو ما يتصل بصميم هذه الدراسة وهو تسبب هذا الفكر الصوفي في غموض شعر الحداثة وإبهامه. وهذا إطلاق عام سأحاول منه الوقوف عند ما أراه سببا، أو مسربا من المسارب التي نفذ منها الغموض والإبهام إلى الشعر العربي الحداثي.

أحد هذه المسارب هو أسلوب الأدب الصوفي نفسه، فمن منطلق تجاهل الأدب الصوفي أوبعضه لمظاهر الواقع الخارجي بحثا عما وراءه، أو عن «اللامرئي» استعمل هذا الأدب الأساليب الرمزية، والأخيلة الشعرية الغريبة، والألفاظ أو العبارات الرمزية الغامضة. ولغة التصوف، بتأثير من مفهوم التصوف نفسه، لغة كشف بخلاف لغة الوصف أو الإخبار. لغة الإخبار أو الوصف تقدم شيئا معلوما، تبرزه أمام الذاكرة أو تنبه الذاكرة إليه، ولهذا نتلقاه بيسر ووضوح. أما لغة الكشف فتحمل معاناة البحث والتساؤل في أفق غريب حتى عليها هي، ليس على المتلقي وحسب. لغة الكشف تحفر في الواقع من أجل كشفه وإدراك علاقاته، وتتهبش ما وراء الواقع من أجل «اليقين»، هي نمط جديد من الكتابة التي تحاول استجلاء الكون. ولأن الوجدان الصوفي في حالة الاستجلاء يقترب من حالة الفناء – فإن المحتمل أن تقترب لغته (لغة الكشف) من حالة الدقة لتدِقّ معها الدلالة وتخفى. وهذا ما نجده في بعض شعر الحداثة العربية الذي دخلت الصوفية في دمه فصارت ـ كما يقول خليل الموسى ـ «بديلا عن خيال كولردج» وصار (شعر الحداثة) قائما على رفض الترابط المنطقي[108] الذي أسهم بهذا التنافر أو التباعد بين العلاقات في إبهامه وغموضه. وإلى جانب هذا نجد الخروج باللغة وكلماتها إلى دلالات مختلفة ومعان مطلقة غير محددة تأثرا بالتجربة الشعرية الصوفية التراثية في هذا. فالشعراء الصوفيون، مثل ابن الفارض، عبروا عن حبهم وعشقهم ووجدهم الإلهي بتعبيرات حسية استعاروها من أوصاف الخمر وكؤوسها ومجالسها مثل قول ابن الفارض[109]:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة   سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرمُ

وقوله[110]:

صـدَ حمـى ظمئي لماك لـماذا   وهـواك، قلبـي صـار منه جـَذاذا

فليس هذا الحبيب إنسانا، ولا المدامة خمرا، ولا السكر سكر الخمرة، ولا اللمى لمى الحبيبة، ولا الهوى غرام الإنسان بالإنسان وإنما هي كلمات خرجت عن دلالاتها إلى دلالات رمزية عند الصوفية. ويبدو أن هذا هو مما نبه شعراء الحداثة العربية فخرجوا باللغة ودلالة كلماتها إلى معان مختلفة فأسهم هذا في الإبهام والغموض.

والمسرب الثاني هو هذا القلق والحيرة ووشاكة الضياع وعدم الاستقرار، فهذه أشياء صارت تطبع حياة الصوفي، إلى جانب مرارة التساؤل التي لاتكاد تفارقه. وبحث شاعر الحداثة عن اللامرئي أو اللامعلوم هو ملمح من ملامح هذا القلق، فعالم الواقع الخارجي لايشبع نهمه المعرفي، وبخاصة أنه يعتقد، بتأثير من الفكر الصوفي، بوجود عالمين: ظاهر وباطن، وأن هذا الباطن هو عالم الحقيقة فأوقعه هذا، إلى جانب حساسيته الواقعية الجديدة، في حيرة المعرفة ومضض التساؤل واتساعه مثل أدونيس الذي ـ كما يقول بلقاسم خالد ـ ينشغل بالتصوف ويتورط في أسئلته[١١١]. وإلى جانب ما سبق، يبدو أن شاعر الحداثة العربية المعاصرة قد ورث هذا القلق في سياق ما ورث من التراث الصوفي. يقول الشبلي[١١٢]:

تسربلت للحرب ثوب الغَرَقْ   وهمت البلاد لوجد القلق

فإن خاطبوني بعلم الورق   برزت عليهم بعلم الخرَق

ويقول ابن عربي:

«ما ثم إلا حيرة لتفرُّق النظر»[١١٣]

ويقول ابن الفارض[١١٤]:

زدني بفرط الحب فيك تحيرا   وارحم حشا بلظى هواك تسعّرا

ولأن هذا القلق، وبخاصة قلق الشاعر الحداثي المعاصر، ليس قلقا نفسيا مؤقتا، وإنما هو قلق ذهني معرفي وجودي متسائل لايستتيم، عند بعض الحداثيين، إلى يقين ـ فالمرجح أن ينعكس على شعر صاحبه بغير قليل من الإبهام وعدم الوضوح. وقلق من هذا النوع ربما يشتت قوى الإبداع ويشتت إلى جانبها دلالاته.

والمسرب الثالث هو أن التجربة الصوفية هي أحد مصادر «الرؤيا» في شعر الحداثة العربية المعاصرة. و«الرؤيا الصوفية» تتم حين يزاول الإنسان نظرة معينة على الحياة يسميها كولن ولسون «النظرة العصفورية» أي حين «ينسحب» من هذه الحياة ولو لحظة واحدة ليرى في أثنائها قدرا أكبر من الحياة بدلا من بقائه محصورا ضمن رؤيا أو «بؤرة ضيقة»[١١٥]، كأن الأمر حالة من الفناء تتحرر به النفس شيئا فشيئا من عالمها الحسي، لتتلاشى عن هذا العالم وتصير أشبه بالمادة الأثيرية. وهو يشبه ما يقال عن بعض

البوذيين، بأنهم قادرون على الوصول إلى مدى، أو مرحلة يرون فيها بلدا كاملا في حبة فاصوليا بفضل صوفيتهم[١١٦]. وهذا إشارة إلى دقة التركيز وعمقه والقدرة على الانسحاب من عالم الحس إلى حد يمكنه من هذه الرؤيا (لا أقول الرؤية) لكنها رؤيا تذكرنا بالسريالية ومجاهدات السرياليين وتخيلاتهم. وفي حالة الشاعر يصبح الأمر قريبا من حالة تماه صادق خالص مع الحالة وادّغام فيها، أي إن الشاعر يندمج اندماجا كاملا في الموقف أو الحالة في أثناء معاناته الإبداعية إلى درجة الذوبان في هذا الموقف وفي هذه المعاناة الإبداعية، أيضا، فتتداخل الحدود وتختلط المعالم فينعكس هذا على القصيدة إبهاما وغموضا.

والمسرب الرابع الذي نفذ منه الغموض والإبهام إلى شعر الحداثة العربية بتأثير من الاتجاه الصوفي هو تقريب مابين الصوفية والسريالية، والمقابلة بينهما. ولن أتحدث هنا عن السريالية فلها مكانها الخاص في الفصل القادم، لكني سأعترض منها ماله علاقة بهذا التقريب وهذه المقابلة. وأبرز من عمل ذلك هو أدونيس، فقد وضع كتابا موسوما بـ «الصوفية والسوريالية» حاول فيه التقريب والمقابلة بينهما من خلال مايراه وجها لذلك. وفيه يقول عن الصوفية: إن أهميتها تكمن «في الفضاء الذي فتحته، وفي كيفية الإفصاح عنه باللغة خصوصا. وهذا نفسه مما يمكن قوله عن السوريالية»[١١٧]، فالفضاء المفتوح، واللغة «الصوفية» أو «السريالية» هما شيئان مشتركان بين الصوفية والسريالية. وحتى يقرب بينهما خطوة أخرى، سمى ما يشير إلى الأشياء غير المرئية أو المجهولة ويدل عليها ـ سماه بالصوفية. وفي هذا الصدد يفضل كلمة صوفية على ما يرادفها في الغرب أي السريالية[١١٨]. ويسوغ ذلك بأن «لكلمة صوفية أصولها وتاريخها في التراث العربي وهي تعني، بعد إفراغها من الشوائب التي لحقت بها، استشفاف المجهول واكتشاف ما يختبئ وراء هذا الستار الكثيف الذي هو الواقع الأليف اليومي»[١١٩]. ووجه التقريب أو المقابلة هنا هو استشفاف المجهول واكتشاف ما وراء الواقع. وفي موضع آخر يدرك ما للسريالية من مكانة مهمة في حقل الشعر العربي. ولهذا بدلا من اتخاذها وسيطا للمعرفة بالعالم والأشياء، من الأولى ـ في رأيه ـ اتخاذ الصوفية هذا الوسيط، ومن الأفضل اغتراف هذه المعرفة من منبعها مباشرة، لا سيما أن تقارب

السوريالية مع الصوفية ـ كما يرى ـ يلوح قويا بارزا من خلال استرجاع بروتون السريالي وأقواله عن النقطة العليا التي تلتقي فيها جميع المتناقضات وأقواله عن اشتباك جميع الحواس للوصول إلى المعنى الخفي. والتصوف يلقن الشيء نفسه تماما. ثم يؤكد على الإشارة إلى أن الطريقة المستعملة في الوصول إلى الكشف عن المعرفة شيء موجود في التصوف، ويغنينا عن اللجوء إلى وسائل اصطناعية مثلما يفعل السرياليون (لجوؤهم إلى المخدر) بخلاف الصوفي الذي يصل إلى الكشف المعرفي عن طريق التمارين الروحية. وفي سياق التقريب بين السريالية والصوفية يذهب أبعد من هذا ـ في رأيي ـ ليقرر أن ما يسمى «كتابة آلية» كان موجودا عند المتصوفة، وهو ما يسمى بالشطح. والشطح الصوفي هو «اللحظة التي يتعطل فيها الوعي، وخلالها يفكر الصوفي ويكتب. إنها حالة تنعدم فيها كل رقابة يمارسها الوعي»[١٢٠]. والواضح أنه هنا لا يُقرِّب أو يقابل بين الصوفية والسريالية وإنما يساوي بينهما؛ فإذا كان تعطل الوعي، وانعدام الرقابة، وأولويةِ العقل الباطن والأحلام هي خصائص في الكتابة الصوفية فنحن أمام سريالية غربية. والسريالية هي التي قادت أدونيس ـ كما يقول ـ إلى الصوفية، فقد تأثر بها أولا، وعندما اكتشف أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي، عاد إليه[١٢١].

ومع أن أدونيس لاقى بين السريالية والصوفية في أكثر من منطقة، إلا أن صلاح فضل لايرى لقاءهما إلا في منطقة واحدة هي «التجريد» الذي يعده خاصية في أسلوب أدونيس[١٢٢]. والمسألة عند صلاح فضل هي أن الشعراء الصوفيين مارسوا إعادة الترميز أو التشفير اللغوي في الشعر القديم بنزع الدلالات الحسية والدنيوية المتصلة بالجنس والخمر وربطها رمزيا بدلالات جديدة ترتبط بعالمهم ومواجدهم، والشعر التجريدي يمارس العملية ذاتها أي نزع الدلالات المألوفة للكلمات وإعطاءها دلالات جديدة دون مرجعية سوى التجربة اللغوية والشعرية[١٢٣]. وأحسب أن ما لاحظه صلاح فضل من أن التجريد منطقة التقاء بين السريالية والصوفية هو تعليل وتشخيص نقدي جيد لما لاحظه أدونيس نفسه من أن وضعية الكتابة في كل من السريالية والصوفية تبدو غالبا مليئة بالغرابة والتناقضات والغموض وتفكك الصور، مما يجعلها تبدو عصية على الفهم[١٢٤].

ومن الذين أشاروا إلى ما بين الصوفية والسريالية من تقارب «حلمي سالم» الذي ذهب إلى أن التجربة الشعرية الصوفية، وبخاصة في وجهها النثري هي «أول منطقة سريالية في التاريخ العربي» وقد سبقت السريالية الغربية الحديثة بأكثر من عشرة قرون[١٢٥].

والنتيجة التي نصل إليها بسبب هذا التقريب بين الصوفية والسريالية، الذي يصل أحيانا إلى درجة المساواة بينهما، هي أن هذا التقارب يشكل مسربا من مسارب الإبهام والغموض إلى شعر الحداثة العربية. وسواء كان هذا التقارب بسبب خصائص أصيلة موجودة في التجربة الصوفية العربية، أو خصائص استعارتها من السريالية الغربية - فإن هذا المسرب سيظل جاريا.

البعد الأسطوري

تُعَرّف الأسطورة بأنها «الشكل الرمزي الذي تعبر به الثقافة عما هو بالنسبة إليها حقائق وجودية وكونية»[١٢٦]. وهي على هذا تصور خاص للوجود تجسده المعطيات الثقافية للأمة وما لهذه الثقافة من خصائص. كما يعرفها كامبيل بأنها «الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون، التي لا تنفد، إلى مظاهر الحضارة الإنسانية»[١٢٧]. فكأن هذه الفتحة السحرية هي التي تغذي الحضارة الإنسانية ومظاهرها بشيء ما وبطريقة ما. أما «هرمان بروخ»، الذي يؤكد أن كل أدب يتجه نحو الأسطورة، فيعرفها بأنها «سذاجة الإنسان البدائي، وهي لغة الكلمات الأولى، والرموز الأصلية التي ينبغي لكل عصر أن يكتشفها بنفسه، وهي اللاعقلانية، والمفهوم المباشر للعالم، والرؤية الأساسية (للحظة الأولى) وهي العالم بأسره وقد أصبح صورة لا تتجزأ»[١٢٨]. وتعريف هرمان يتضمن (فيما يتضمن) فطرية الإنسان والأشياء معا.

و يبدو أنه في غياب الحقيقة تحضر الأساطير لتفسر بها الشعوب ما ينزل بها، ولتتنفس من خلالها تنفسا بعضه روحي، وبعضه بطولي، وبعضه تاريخي، وبعضه فني. والمرجح أن يكون هذا التفسير وهذا التنفس حصيلة تجارب حضارية متعددة متنوعة، فيها ملامح من نوع تفكير هذه التجارب الحضارية وتأملها.

و في العصر الحديث صارت الأساطير مصدرا خصبا للأدب شعره ونثره. وفي شعر الحداثة العربية المعاصرة نجد مجال الأسطورة تيارا، أو منهجا واضحا سلكه شعراؤها بطرق مختلفة وأوعاء مختلفة وأهداف مختلفة، مستفيدين مما فيه من أبعاد فنية ومعنوية.

وليس غريبا ولا مستبعدا أن يستعمل الشاعر الأساطير في شعره؛ فالعلاقة بينهما ـ كما يقول عز الدين إسماعيل ـ ترشح لهذا الاستعمال[١٢٩]. ولعل أوضح علاقة (حميمة) بينهما هي معاناة كل منهما ـ كما أشار إبراهيم رماني ـ للواقع.[١٣٠] ربما تكون معاناة الأسطورة للواقع الخارجي ومظاهره وظواهره الطبيعية أكثر من معاناة الشعر له، مثلما تكون معاناة الشعر للواقع الاجتماعي والنفسي أكثر من معاناة الأسطورة له، إلا أنهما معاناتان تلتقيان في طبيعتهما. ولعل في مقولة مارك شورر: «الأسطورة أساس لا غنى للشعر عنه»، ومقولة ريتشارد تشيز: «الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه»[١٣١] رغم اختلافهما الظاهري، ما يشير إلى هذه العلاقة المتداخلة بين الاثنين. وهذه العلاقة المتداخلة بين الشعر والأسطورة بسبب طبيعة المعاناة التي تجمع بينهما ـ هي من القوة في مستوى جعل بعض الدارسين يعد أحدهما توأما للآخر، وأن عودة الشعر إلى الأسطورة إنما هو حنين منه إلى توأمه أو ترب طفولته[١٣٢]. بل إن منهم من أرجع الصورة في الشعر العربي إلى أصول أسطورية[١٣٣]. وهذا كله مما يغري بالقول بأن استعمال الأساطير في الشعر هو عودة طبيعية إلى أحد منابعه البكر. ثم إن من أهم ما يصل بين الشعر والأسطورة هو أن الأداة التي ينهضان عليها ويتشكلان منها هي الخيال[١٣٤]. وهذا التوظيف المتشابه للخيال أنتج لغة متشابهة هي في كل منهما لغة مجنحة تومىء ولا توضح، وتوحي بالدلالة ولا تقبض عليها.

وقد وجد في الشعر العربي القديم إشارة إلى الأسطورة، لكنها مجرد إشارة لا تقترب من مستوى المعرفة. مثل قول ابن الرومي في سينيته التي يهجو فيها صاعدا وابنه أبا عيسى[١٣٥]:

وثَنَى بابنه السفيه المُعَنَّى	بأساطير أرسطاطاليس
والذي لم يصخ بأذنيه إلا	نحو ذوثوريوس أو واليس
عاقدا طرفه ببهرام أو كيـ	ـوان أو هرمس أو البرجيس
أو بشمس النهار والبدر والزهـ	ـرة عند التثليث والتسديس
واجتماعاتهن في كل قيد	وافتراقاتهن عن كل قيس

أما معرفة الشعر العربي الحقيقي للأسطورة، واتصاله بها اتصالا استرعى انتباه نقاده وقرائه - فلم يكن إلا في هذا القرن العشرين من خلال مصادر متنوعة ومتعددة هي: الأساطير بوصفها المصدر الأصلي للمنهج الأسطوري في الشعر. وهي في الغالب أساطير يونانية وفينيقية وآشورية وبابلية وفرعونية. أما المصدر الآخر فهو الحكايات الشعبية المستمدة من «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة» وغيرهما. وكما لجأ الشاعر إلى الأساطير والحكايات الشعبية يتخذ منها أو من أشخاصها أقنعة ورموزا ـ لجأ إلى التاريخ يتخذ من شخوصه أقنعة ورموزا مثلما اتخذ من مهيار الديلمي وغيره مثل المتنبي والخيام وأبي العلاء المعري، كما لجأ إلى الكتب المقدسة وما فيها من قصص وأشخاص مثل المسيح وقصة صلبه، ومثل أيوب وصبره. وهذا يعني أن هذا البعد المعرفي الأسطوري الذي كان أحد الروافد الثقافية لشاعرالحداثة العربية، وأسهم في الإبهام الدلالي لشعر الحداثة - كان في جزء منه مستمدا من التراث العربي للشاعر، والجزء الآخر تلقاه عن طريق التأثر بثقافات أخرى، وبخاصة الثقافة الغربية، وإليوت بشكل أخص. فهو أهم شاعر غربي ثاقفه شاعر الحداثة العربية وتفاعل مع تنظيره وإبداعه معاً، وتأثر بالآراء النقدية التي يطرحها وبطريقته ولغته الشعريتين. وفي إطار هذا التفاعل والتأثر تأثر الشاعر العربي بإليوت في مجال استعمال الأسطورة، ربما لأنه أوضح شاعر التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري، وأكد أهميته وضرورته بالنسبة للشعر من خلال أعماله الشعرية [١٣٦]. ومسألة التأثر هذه شيء واقع لكنه تأثر لايدخل ـ كما أرى مع عز الدين إسماعيل ـ في مفهوم المحاكاة والتقليد، كما يذهب إحسان عباس[١٣٧]، وإنما هو تأثر يأتي في سياق المثاقفة بما تحمله من مفاهيم من ضمنها التفاعل مع الآداب الأخرى، والاستفادة من مضامينها وأشكالها وتوظيفها من خلال رؤية مختلفة. وإذا كان شعراء الحداثة العرب، فيما يتعلق بالاتجاه الأسطوري، يدينون ـ كما يقول عزالدين إسماعيل ـ لإليوت في كشفه، نظريا وعمليا، عن روح المنهج الأسطوري وغايته، إلا أن لهم في الوقت نفسه جهدهم الشخصي واجتهادهم الإبداعي الخاص الذي يزيد من أبعاد كشف إليوت ويعمقها[١٣٨]. ونعود إلى معرفة الشعر العربي للأسطورة، لنؤكد أن هذه المعرفة نفسها يختلف مستواها وتختلف أبعادها قبل عام١٩٥٠م عما بعده. فقبل ١٩٥٠م،

وبخاصة في بدايات القرن العشرين، كان استعمال الأسطورة في بعض جوانبه شبيها بالإشارة، وفي بعض جوانبه تضمينا لأساطير أو شخصيات أسطورية بوصفها ميراثا معرفيا أو معرفة ثقافية من دون وضوح لتفاعلها مع الجانب الوجداني والانفعالي وانصهارهما (الأسطورة والوجدان) معا ليكوّنا بنية من بنى القصيدة، ولهذا لم يتلبس الإبهام بشعر هذه المرحلة (بسبب الأسطورة) مثلما تلبس بشعر الخمسينيات وما بعدها. ومن الشعراء الذين عرف شعرهم الأسطورة في هذه المرحلة نسيب عريضة فقد لجأ إلى أسطورة «إرم ذات العماد» في قصيدته «نار إرم» عام ١٩٢٥م. كما استعمل إيليا أبو ماضي أسطورة «العنقاء» في قصيدة بهذا الاسم رامزا إلى السعادة المستحيلة. كما أصدر شفيق المعلوف عام ١٩٣٦م قصيدته «عبقر» وهي قصيدة طويلة حشد فيها عددا كبيرا من الأساطير العربية، غير أن استعماله لها - كما تقول سلمى الخضراء الجيوسي - كان قصصيا لارمزيا[١٣٩]. ومن هؤلاء الشعراء، أيضا، عبدالرحمن شكري الذي يقول عنه محمد عبدالحي: إنه «أول من افترع كتابة شعر عربي معتمد على الأساطير الإغريقية»[١٤٠]. ويبدو هذا صحيحا ففي الجزء الرابع من ديوانه «زهرة الربيع» (١٩١٦) نشر قصيدة «نرجس»[١٤١]:

نرجس، أنت الحسن يا نرجس	**تشتاقك الأبصار والأنفسُ**
ترضعـــك الشمس بأضوائها	**واليــوم صحو أفقه مشمــس**
تحنو على الغدران مستأنسا	**يا زهـــرة في روضها تغــرس**
تبصر وجه الحسن في مائهـا	**بحسنـه كل امـرئ يـأنـــس**
حتى إذا البـدر بـدا ضــوؤه	**يزينـــه في ثوبه الحنـــدس**
أفقت في جسم كجسم الدمى	**يلتـذ منـه الشـم والملــمــس**
كالـدر مـن أصدافـه خارجـا	**والــدر في أصدافــه يحرس**
عـنـد غديــر شبـــم مــاؤه	**خلعـت من ثوبـك ما يلبــس**

...

فـأنـت والبــدر عــلـى مائه	**بــدران قد حفّهما الحــنــدس**

والواضح أنها قصيدة تعتمد على أسطورة (نارسيس) العاشق لصورته، المفتون بجماله. وربما تكون قصيدة (نرجس) هذه أكثر قصائد شكري الأسطورية صقلا وشفافة، وأجمل قصائده المستوحاة من الأساطير الإغريقية

كما يقول محمد عبدالحي(١٤٢)، لكنها لم تتجاوز كونها سردا قصصيا، أو وصفا لهذا الفتى الأسطورة من خلال ما تقوله لنا الأسطورة نفسها، وشكري لم يجعلنا نحس، من خلال قصيدته، انصهار الأسطورة مع الشحنات العاطفية حتى لانكاد نميز بينهما. ومن هؤلاء الشعراء ـ أيضا ـ أحمد زكي أبو شادي (صاحب امتياز مجلة «أبوللو» ورئيس تحريرها) فله شعر يعتمد على الأساطير ويحاول استلهامها، وقد نشر كثيرا منه في مجلته التي يسترعي اسمها الانتباه بسبب إغريقيته. ويقول محمد عبدالحي: إن أبا شادي رأى في نفسه رائدا للشعر الأسطوري(١٤٣).

هذا فيما يتصل بوضع الأسطورة والشعر قبل ١٩٥٠م. أما في الخمسينيات وبعدها فالأمر مختلف؛ ربما لأن معرفة الشعراء للأساطير من خلال مصادر هذه المعرفة، لم تتبلور وتصل إلى مستوى تَمثُّل الأسطورة ووعيها وعيا يجوز مجردَ الإشارة إليها، أو تضمينها، أو سرد أحداثها إلا في هذه الخمسينيات وبعدها. ومعرفة الشعراء العرب للأساطير بدأت ـ فيما يبدو ـ منذ ترجم سليمان البستاني «الإلياذة» لهوميروس. وإذا كانت هذه الإلياذة هي «المقدمة العملية الأولى للأساطير اليونانية في الأدب العربي» كما يقول محمد عبدالحي(١٤٤)، فإنها أسهمت في تنبيه الشعراء إلى مصادر أسطورية في التراث العربي والإسلامي نفسه. وبعد الإلياذة ترجم فرح أنطون في عام ١٩١٢م «أوديب ملكا» وبعده ترجم سبير ديون أبو مسعود عام ١٩١٤م موشح «فينوس وأدونيس» لشكسبير. ثم في الخمسينيات (١٩٥٧م) ترجم جبرا إبراهيم جبرا كتاب «الغصن الذهبي» لفريزر، وفيه يعالج صاحبه أسطورة تموز وأدونيس. هذه المترجمات، هي مما ساعد الشعراء العرب على تعرف الأسطورة الإغريقية، ومما ساعد في الوقت نفسه على تعزيز الاتجاه الأسطوري في شعر الحداثة العربية، ولكنها ـ كما سبق القول ـ نبهت الشعراء إلى مصادرهم التراثية الخاصة لتكون روافد لهم في هذا الاتجاه الأسطوري في شعرهم، فصار الشعراء العرب الحداثيون لايرجعون في هذا إلى الأساطير الأجنبية وحسب، وإنما إلى أساطيرهم التراثية، وربما صنعوا أساطيرهم الخاصة مثلما فعل السياب مع بلدته «جيكور» ومثلما فعل أدونيس مع «مهيار الدمشقي». وإلى جانب هذه المترجمات لا نستبعد أن يكون للاهتمامات النقدية بالأساطير دور في هذا الاتجاه

الأسطوري في الشعر. وربما يكون العقاد هو من أهم النقاد الذين وجهوا الشعراء نحو الأساطير وأهميتها؛ فهو في مقدمته لديوان «لآلئ الأفكار» لعبدالرحمن شكري الصادر عام ١٩١٣م، يذهب إلى أن أكبر قصص الهنود والفرس، والملاحمَ الغربية قديمها وحديثها، تدور على روايات الأسطورة وتستمد منها أصولها في الوقت الذي حرم الشعر العربي منها فوقف به التدرج عند أبواب لا يتعداها(١٤٥). ثم في مقالته «الأساطير» التي نشرها في ٢٦ أغسطس ١٩٢٩م، وأعاد نشرها في كتابه «ساعات بين الكتب»، يعد الأساطير من المواد الغزيرة التي يأسف لعدم دخولها بَعْدُ في الأدب الفصيح، ولم تحسب من ثروتنا الفكرية والفنية. ويؤكد أن من الأساطير الشعبية المحلية ما يرتقي عند الاختيار والتمييز إلى طبقة تضارع المأثور من مثيلاتها في أرقى الأمم وأبلغ الآداب، وأن منها الكثير الذي يعبر عن الحالات الاجتماعية والنفسية(١٤٦). ويضاف إلى هذا اهتمام مجلة «أبوللو» بالكتابة عن هذه الأساطير مثل ما كتبه علي عناني في أعداد المجلة الثلاثة الأولى متحدثا، في مقالات ثلاث تحت عنوان «أبولون والشعر الحي»، عن تاريخ أبوللو في الأساطير، وداعيا أدباء العرب إلى أن يهتموا بدراسة الأساطير الإغريقية لما لها من أثر في إغناء الأدب العربي واللغة العربية بنوع من الخيال الجياش(١٤٧). ثم، في سياق هذه الاهتمامات النقدية بالأساطير، أصدر شكري عياد عام ١٩٥٧م كتابه «البطل في الأدب والأساطير» الذي بحث فيه الأسطورة والأدب الأسطوري، كما تناول طريقة توظيف الأسطورة واستثمارها في الأدب.

وبعد هذا، نتساءل: لماذا يختلف وضع الأسطورة في الشعر العربي بعد عام ١٩٥٠م عنه قبل هذا العام إلى حد أن هذا الوضع في الخمسينيات والستينيات، بوجه خاص، يعد اتجاها (أسطوريا) واضحا في شعر الحداثة العربية وعنصرا فعالا فيه. ولعل الإجابة (أو بعضها) هي أن الأسطورة في هذه الفترة كانت غالبة على الشعر العربي الحداثي إلى درجة إسهامها في توجيهه وتشكيل لغته وطريقة إبداعه. ثم إن هذا المنهج الأسطوري، أو هذا البعد المعرفي الثقافي الأسطوري الذي اخترق بنية الشعر العربي الحديث مثلما اخترقته ألوان معرفية أخرى، كان واحدا من الأسباب التي جلبت له الإبهام والغموض.

في فترة الخمسينيات والستينيات كان الاهتمام بالأساطير من قبل الشعراء إلى درجة الولع، حتى أصبحت ظاهرة أو تيارا واضحا في شعر الحداثة العربية. وإلى جانب ما رآه الشعراء فيها من كونها مصدرا جديدا للإلهام، وأنها تساعد على التخيل الشعري والتأمل الفلسفي، كان وراء هذا الاهتمام أسباب بعضها موضوعي والآخر فني. من الأسباب الموضوعية، وربما يكون أهمها، الوضع بعد نكبة ١٩٤٨م؛ فقد صحا الشعراء على ضياع فلسطين وضياع الكرامة العربية معها بسبب هزيمة الأمة العربية آنذاك. وكان هذا أشبه بالقحط والجدب في الحياة العربية والواقع العربي، وتَشَكّل هذا هاجسا في ذهن الشاعر. وبعد النكبة في الخمسينيات وبداية الستينيات ظهرت بعض الحركات الثورية التي أحيت الأمل في النفوس ورغبتها في التحرر والتقدم، فكان هذا أشبه بهاجس الخصب والبعث والولادة. وكان الشاعر العربي في هذه الأثناء قد تعرف الأسطورة من مصادرها التي ذكرناها في موضع سابق، فأحس أن في مضامين بعض الأساطير مايوظفه للتعبير عن هذه الهواجس، وبخاصة أساطير الخصب والبعث والميلاد وما يرمز إلى الحياة وانبعاثها وتجددها بعد جدب أو فناء. وهذا ما يفسر، في الوقت نفسه، انطلاقة شعر الحداثة العربية بأساطير النماء والخصب والبعث والولادة (العنقاء والفينيق وتموز وأدونيس وعشتار) قبل غيرها من الأساطير. وفي مجال هذه المضامين جاء شعر ما يعرف بالحركة التموزية أو الشعراء التموزيين أمثال أدونيس وبدر شاكر السياب وخليل الحاوي. وقد أفاد هؤلاء الشعراء من كتاب «الغصن الذهبي» وما فيه من أساطير، كما أفادوا من إليوت وبخاصة قصيدته «الأرض اليباب» التي ربما مثلت كلمة «اليباب» فيها إيقاعا تجاوب مع ما في هواجسهم من جدب وقحط وموت فتثاقفوا معها إلى حد التفاعل معها والتأثر بها. ويرى نذير العظمة أن مصادر الحركة التموزية هي الميثولوجيا القديمة في الشرق الأوسط، والشخصيات في القصص التوراتي والإنجيلي والقرآني، والشعر الإنجليزي، وأن هذه المصادر أخذت في التحكم بمسيرة الشعر العربي الحديث بعامة، والحركة التموزية بخاصة(١٤٨).

يقول أدونيس من قصيدة «البعث والرماد»[١٤٩]:

أحلم أن رئتي جمرةٌ
يخطفني بخورها يطير بي لبعلبكَّ،
بعلبكُ مذبحٌ،
يقال فيه طائر مُولَّهٌ بموتهِ
وقيل باسم غده الجديد باسم بعثهِ
يحترقُ
والشمس من حصاده والأفقُ
فينيقُ، إذ يحضنك اللهيبُ أيَّ أفق ترودهُ؟
....
للموت، يافينيق، في شبابنا
للموت في حياتنا
منابعٌ، بيادرٌ
ليس رياح وحدةٍ،
ولا صدى القبور في خطوره.
وأمس مات واحدٌ
خبا وعاد وهجهُ
كان يُرى بحيرة من كرزٍ
حريقة من الضياء، موعدا.
خبا وعاد وهجهُ
من الرماد والدجى
تأجَّجا.

هذه أبيات من قصيدة «البعث والرماد» استدعى فيها أسطورة طائر «الفينيق» الذي يحترق لينبعث هو أو طائر آخر من رماده. والواضح أن توظيف الأسطورة هنا أضفى على الأبيات إبهاما دلاليا لايمكن أن ينكشف إلا لمن يعرفون هذه الأسطورة. وشبيه بالبعث والرماد لأدونيس قصيدة «الناي والريح» لخليل حاوي، التي يطرح فيها قضية البعث مقابل الموت الذي طرحه في قصيدتي «نهر الرماد» و«بيادر الجوع». ومن القصائد التي نحت هذا

المنحى قصيدة بدر شاكر السياب «أنشودة المطر» فقد كانت تومئ إلى أسطورة البعث والنماء بعد الموت والقحط، كما ينبعث فيها أمل بحياة جديدة لأمة تكاد تموت عقما. والفرق بين قصيدة «أنشودة المطر» وقصيدة «البعث والرماد» أن البعث والرماد ذكرت «الفينيق» بالاسم وحاورته وخاطبته، أما أنشودة المطر فلم تذكر «تموز» أو أسطورته وإنما استعملتهما استعمالا ضمنيا. ولعل هذا هو السبب في كونها أقل إبهاما من (البعث والرماد) وربما من كثير من قصائد الحداثة التي تتخذ الأسطورة منهجا واضحا.

وفي إطار القصيدة التموزية يعد المسيح من الرموز الأثيرة لدى الشعراء التموزيين متخذينه رمزا للشاعر يعاني ويضحي بنفسه في سبيل وطنه وأمته. يقول السياب[١٥٠]:

غنيت تربتك الحبيبة،

وحملتها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه

ويقول البياتي[١٥١]:

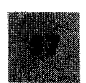
أنا هنا، وحدي، على الصليب

فهذه رموز ربما يدرك القارئ المثقف والمتمرس بقراءة الشعر الحداثي أن الشاعر يتخذها رمزا، لكنها على القارئ الآخر ستظل مبهمة الدلالة.

أما السبب الآخر وراء اهتمام شعر الحداثة العربية بالأسطورة ورموزها فهو، في تقديري، وَشَاكة امّحاء «الفطرية» من عالمنا المعاصر بسبب ماديته وآليته وتعقيداته. وقد عبر السياب عن نحو من هذا في تعليله للجوء الشعر الحديث إلى الخرافة والأسطورة بوصف هذا اللجوء مظهرا من مظاهر هذا الشعر، مؤكدا أن القيم التي تسود هذا العصر ليست قيما شعرية، وأن الكلمة الأولى والعليا فيه ليست للروح وإنما للمادة. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر قولها وتحويلها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحداً بعد الآخر، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر؟ عاد إلى الأساطير والخرافات فهي لاتزال تحتفظ بحرارتها لأنها من عالم آخر، عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبني منها عوالم مختلفة يتحدى بها منطق الحديد والذهب[١٥٢]. فانهيار القيم الشعرية يوازي تراجع «الفطرية» وتكدرها في عالم السياب. وفي تعريف إليوت للمنهج الأسطوري نجد أصداء لما

نحن فيه بقوله: إنه طريقة خاصة «لإضفاء شكل ومغزى على البانوراما الهائلة من العبث والفوضى التي هي التاريخ المعاصر»، طريقة لضبط هذه العناصر المتضاربة في نسق فني متناغم[١٥٣]. وهو مايؤكده أحد النقاد العرب المعاصرين (شكري عياد) حين ذهب إلى أن اتخاذ الفن المعاصر للأسطورة إنما هو «لإحداث تواز مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكون تاريخنا المعاصر»[١٥٤].

السياب وغيره من شعراء الحداثة العربية المعاصرة أحسوا في هذا العالم المادي الذي تتحكم فيه قوى الآلة، وتدخل في نسيجه خيوط العبث والفوضى، ويهدده الجدب على أكثر من مستوى حتى على مستوى العلاقات الإنسانية ـ أحسوا بنحو من الاستلاب عن هذا العالم فأرادوا أن يستبدلوا به عالما آخر بعيدا هو عالم الأسطورة. يقول السياب، جوابا عن سؤال عن مسوغ استخدام الأسطورة في الشعر: «الواقع أن الشاعر الآن يعيش أزمته الكبرى، إنه يعيش في عالم لايعطيه سوى علاقات متدهورة بين الإنسان والإنسان، وسوى تعكير وتحطيم مستمر لوجوده، فالأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر»[١٥٥]. والاستلاب في بعض صوره يأس أو يقود إلى يأس يجعل صاحبه يلجأ إلى عالم آخر. وهذا ـ فيما يبدو ـ ما عمله الشعراء الحداثيون الذين لجأوا إلى عالم الأساطير. وإلى جانب هذا، يذهب «ارنست فيشر» إلى أن أدب المجتمع البورجوازي وفنونه تنزع إلى التعمية نتيجة الاستلاب. ذلك أن العالم البورجوازي المُصَنَّع والمُشَيَّأ «أصبح جد غريب» وتضخمت تفاهة واقعه إلى حد أن أصبح الكتاب والفنانون «مجبرين على الأخذ بجميع الوسائل الظاهرة لكي يخترقوا قشرة الأشياء الصلبة»[١٥٦]. ولعل الأسطورة هي من هذه الوسائل التي تسلح بها شعراء الحداثة لاختراق الأشياء وسبر أغوارها وكشفها، أي تفكيك هذا العالم المعقد وتفتيت صلابته. وهو ما يذهب إليه فيشر بقوله: «إن الرغبة في تبسيط هذا الواقع المعقد بشكل لايحتمل، والعودة به إلى ما هو جوهري، والرغبة في تبيان أن الكائنات البشرية مرتبطة بعلاقات إنسانية أولية أكثر مما هي مرتبطة بعلاقات مادية، قد أدت جميعا إلى الأسطورة في الفن»[١٥٧] وهذه الرغبة في تبيان أن الكائنات البشرية مرتبطة بعلاقات إنسانية أولية أكثر مما هي مرتبطة بعلاقات مادية (حسبما يعبر فيشر) هي ما يعبر عنه الغذامي بقوله: إن «الهدف من استخدام



الأسطورة هو استثارة المخزون العاطفي والنفسي لها في وجدان القارئ ليدفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة»(١٥٨)، فالقصيدة المؤسطرة تتطلع إلى استعادة ما فقده العالم من فطرية وحميمية في علاقاته.

الأسطورة لشاعر الحداثة، في هذا الواقع الاستلابي، مهرب من هذا الواقع ربما يأسا منه ونقمة عليه، بل هي عند أدونيس وطن(١٥٩):

تخرج الأشياء من أسمائها، لاأسميها، ولكنْ
ليَ في أرض الأساطير التي استصفيتها
وطن ضاق عن خطويَ لا أقدر أن أمشيَ فيهِ
(ألأني دائما فاجأتُ بالفجر خطاهُ؟)

ومع أن الاتجاه إلى الأسطورة يسجل في كثير من معانيه نقاطا إيجابية من خلال محاولة تحريك الواقع وإعادة العامل الروحي إلى علاقاته - إلا أن هذا الاتجاه ربما يكون، بسبب اعتباره غوصا فيما هو قديم وبدائي ومهم، هروبا إلى اللامسؤولية(١٦٠)، وقد يكون هروبا من الواقع خوفا منه ومن سلطاته السياسية والاجتماعية أو غيرها. ولن أتوقف عند هذه الفقرة فلها موضع آخر، غير أني أشير إلى أن الشاعر في هذه الحالة يتخذ الأسطورة قناعا يختفي وراءه، وتختفي معه آراؤه وأفكاره فنكون أمام دلالات شعرية مبهمة غامضة بسبب هذا النهج الأسطوري.

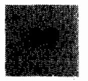
أما أهم الأسباب الفنية وراء اهتمام شاعر الحداثة العربية بالأساطير فيبدو في كونها شكلا جديدا من أشكال التعبير. ولعل مما يضفي أهمية على هذا السبب أنه يتزامن مع رغبة الشاعر الحداثي في تجاوزه لأشكال الأداء الشعرية القديمة المتمثلة في الوزن والقافية، وفي لغة التعبير الخطابية. شاعر الحداثة يبحث عن أشكال يعوض بها عما يريد تجاوزه، ولعله أحس أن في استعمال الأسطورة شيئا من هذا بسبب ما يهيئه هذا الاستعمال للقصيدة من درامية تخفف من غنائيتها، ومن رمز يحد من سقوطها في المباشرة والوضوح الساذجين. وهذا ما يؤكده أحد شعراء الحداثة (عبدالوهاب البياتي) في حوار معه بقوله: «استخدام الأسطورة ضرورة لبناء معمار القصيدة الحديثة، وهي محاولة إبداعية لتجنيب القصيدة الوقوع في المباشرة والغنائية التي تكاد تطغى على الكثير من شعرنا

العربي الحديث. وهذا الاستخدام بالنسبة لي، هو نتيجة من نتائج تطوري الفكري والثقافي، فأنا باحث دؤوب عن ينابيع الشمس، وقد اعتمد شعري منذ بدايته، على المغامرة الوجودية واللغوية والأسطورية، لذلك ابتعد عن التقريرية والمباشرة والثرثرة»[١٦١].

وإذا كانت لغة شعر القصيدة الحداثية إيحائية بطبيعتها فإن الأسطورة تغني القيمة الفنية لهذه الإيحائية بإسقاط الرموز الأسطورية على الواقع، أو بإسقاط الواقع نفسه على هذه الرموز. وربما لهذه الأسباب كلها ذهب أحد النقاد الدارسين (عز الدين إسماعيل) إلى «أن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر»[١٦٢].

وإلى جانب ذلك كله نستطيع القول إن هذا التيار الأسطوري في الشعر دليل على تغير طرأ على التفكير الشعري وعلى طبيعة الشعر ولغته، أو كما عبر محمد عبدالحي: إن استعمال الأساطير «أمر وثيق الصلة بتصور جديد للشعر والخيال الشعري واللغة الشعرية ومقام الشاعر»[١٦٣]. وهذا يعني أن الأسطورة لم تدخل منطقة الشعر بهذا النشاط وبهذه القوة إلا عندما كان مؤهلا لذلك. ولهذا نلاحظ أن الشعر كان يحاول، في سياق تعامله مع الأساطير، اعتصار طاقاتها الدلالية والإيحائية والفنية.

و اختراق التيار الأسطوري للشعر العربي المعاصر، وبخاصة شعر الحداثة، قد أفاد هذا الشعر، دون شك، في بعديه الشكلي والمضموني معا. بل إن أحد النقاد (عزالدين إسماعيل) قد عده ظاهرة فنية أفرد لها فصلا مستقلا في كتابه «الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية»، كما عده الطابع المميز لهذا الشعر[١٦٤]. ولعل إسهام الأسطورة في تشكيل ظاهرة الغموض، في حدودها المقبولة في هذا الشعر، هو مما جعله يعد التيار الأسطوري في الشعر العربي المعاصر ظاهرة فنية، لكن الجانب السلبي في هذا هو أن ظاهرة الغموض خرجت، بسبب هذا التيار نفسه، من إطارها الفني المقبول نقديا وتلقِّياً إلى حدود الإبهام والتعمية والانغلاق الدلالي. ومن الحق أن عالم الأسطورة بطبيعته عالم مبهم غامض يعتمد في أحد أبعاده على الرمز والإيحاء. لهذا فالاتكاء شعريا على هذا العالم لابد أن يصيب الشعر بشيء من طبيعته فيكون مبهما رامزا مثله، كأن الأمر نوع من العدوى تنقله الأسطورة وعالمها إلى الشعر حتى ليصبح مجرد وجود الأسطورة (في



الغالب) في الشعر سببا لما فيه من إبهام وصعوبة. وقد سئل أحد شعراء الحداثة أنفسهم (شوقي أبو شقراء) عما يجده القارئ من صعوبة في تلقي الشعر الحديث فأرجأ ذلك إلى الأسطورة وبخاصة في أواخر الخمسينيات، ومثّل بالشاعر خليل حاوي[١٦٥] وما في شعره من إشارات أسطورية وتضمينات لها. إذن فالأسطورة في الشعر أحد أسباب صعوبته وإبهامه، لهذا نجد الشعراء أنفسهم يقدمون لبعض قصائدهم، التي تدخل الأسطورة في بنائها، بشرح لهذه الأسطورة وتعليق يوضحها للقارئ مثلما فعل السياب في قصيدته «إرم ذات العماد»[١٦٦]، ومثلما فعل يوسف الخال في قصيدته «نداء البحر». وفي «أول قصيدة يتكئ فيها السياب على الأساطير اليونانية، وغيرها بشدة» - كما يقول إحسان عباس[١٦٧] - نجد هذا المقطع من قصيدة «المومس العمياء»[١٦٨]:

سور، كهذا حدثوها عنه في قصص الطفولة
(يأجوج) يغرز فيه، من حنق، أظافره الطويلة
ويعضُ جندله الأصم، وكَفُ (مأجوج) الثقيلة
تهوي كأعنف ماتكون على جلامده الضخام،
والسور باقٍ لايُثَلُ وسوف يبقى ألف عام،
لكنَ (إن شاء الإله)
طفلا كذلك سمياه
سيهب ذات ضحى ويقلع ذلك السور الكبير

هذا المقطع لا يخلو من إبهام وغموض بسبب استدعاء الأسطورة والتقنع بها مقارنة ببقية مقاطع أو أبيات القصيدة التي لا يصعب على القارئ فهمها وإدراك دلالاتها. ولم تقف الأسطورة سببا دون الفهم إلا لأن الشاعر يضعها في سياق خلفياته أو مرجعياته الشعرية، لكنها مرجعيات غريبة على القارئ ولا تتجانس مع واقعه، وربما تكون مخالفة لمعتقده أو أعرافه فينفر منها ومن الشعر الذي وردت فيه. ولهذا ذهب أحد النقاد (عبد الله الغذامي) إلى أن «غرابة الأسطورة ومخالفتها لمعتقد الجمهور هما أحد أسباب غموض الشعر الحديث ونفور الجمهور منه»[١٦٩]. وغالي شكري يقول عن قصيدتين من قصائد «بلوتلاند» للويس عوض: إن فهمهما «يحتاج إلى علم بالأساطير

الأوروبية»[١٧٠]، فشاعر الحداثة العربية المعاصرة، في سياق البعد المعرفي الثقافي، عَرَفَ الأساطير وكونت، كما سبق القول، إحدى مرجعياته الثقافية. ومالم يكن القارئ عالما بهذه الأساطير، أو ملما بها في الأقل، سيكون شعر الحداثة عنده صعبا ومبهما، وسيقف أمامه حائرا مرتبكا ورافضا في بعض الأحوال والأحيان. وأكثر ما يكون هذا عندما يلجأ الشاعر إلى حشد أكثر من رمز أسطوري في قصيدته كما فعل السياب في هذه الأبيات من قصيدة «المومس العمياء» [١٧١]:

أحفاد «أوديب» الضرير ووارثوه المبصرون

«جوكست» أرملة كأمس، وباب «طيبة» مايزال

يُلقي «أبو الهول» الرهيب عليه، من رعب ظلال

والموت يلهث في سؤال

ومثلها قصيدة «من رؤيا فوكاي»[١٧٢]، ففيها حشد لرموز أسطورية صينية لابد أنها ستشكل عقبة بين القارئ وفهم القصيدة. ولنقرأ، من أمثلة الحشد الأسطوري أيضا، هذه الأبيات للبياتي من قصيدته «مرثية إلى عائشة»[١٧٣]:

يموت راعي الضأن في انتظاره ميتَةَ جالينوس

يأكل قرصَ الشمس أورفيوس

تبكي على الفرات عشتروت

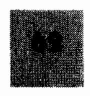
فإذا كانت الدلالة مبهمة حتى على أولئك الذين يعرفون هذه الأساطير، فكيف بها أمام قارئ لايملك أي خلفية عن هذه الرموز الأسطورية؟ ستكون أكثر انغلاقا وإبهامًا دون شك.

وحشد الرموز الأسطورية يعني عدم هضمها وتمثلها تمهيدا لصهرها في التجربة الشعرية. وانصهار الأسطورة في التجربة الشعرية يعني اغتذاء إحداهما من الأخرى بطريقة لا تسبب الإبهام، وإنما تثمر الغموض الشعري الفني الذي يعد قيمة فنية وملمحا جماليا يحببان الشعر إلى القارئ بدلا من الإبهام الذي ينفره منه. ويبدو أن هذا الغموض الفني لا يتحقق إلا عندما يتجاوز الشاعر مستوى مجرد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري إلى مستوى الاستلهام والاستيحاء والتوظيف من خلال خلق سياق خاص[١٧٤] يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية. ولعل من أفضل الأمثلة الشعرية على

هذا التعامل الاستلهامي الاستيحائي للأسطورة قصيدة «أنشودة المطر» للسياب فقد استلهم السياب فيها أسطورة تموز دون حشد لرموز أسطورية تُغلق الدلالة أمام المتلقي؛ إذ في حالة استلهام الأسطورة واستيحاء أجوائها ومغزاها دون ذكر لها أو رموزها، أو ذكر رامز لا يصل إلى درجة الحشد أو مجرد الاستعراض الثقافي ـ في تلك الحالة، سيجد المتلقي نفسه أكثر حرية في تأول الدلالة وحدسها، وإلا فإن ما كان قد تنبأ به محمد مندور، إبان بدايات استعمال الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، سيظل واقعا؛ فقد قال في مقالة «بجماليون والأساطير في الأدب»: «أخشى أن تظل مرامي الكاتب مختفية في ضباب الأسطورة وخلف رموزها»(١٧٥)، كما قال في مقالته «الشعر والأساطير» بمناسبة صدور «أرواح وأشباح»، المتضمن كثيرا من الأساطير، لعلي محمود طه: إن في طريقة علاج الشاعر لموضوعه وصياغتها الشعرية ما تجب مقاومته «لما يجره من جنوح إلى الإغراب والغموض»(١٧٦)، فالأساطير، في رأيه، ينبغي أن تُتخذ مادة للإحساس، وهياكل للصور الفنية(١٧٧).

في ضوء ما سبق نستطيع القول: إن الأساطير ووعيها، أحدُ الأبعاد المعرفية الثقافية التي شكلت شعر الحداثة العربية المعاصرة من جانب، وأسهمت في إبهامه وغموضه من جانب آخر.

تلك كانت الأبعاد المعرفية والثقافية الرئيسة التي يتكئ عليها شاعر الحداثة العربية المعاصرة في إنتاجه الشعري. وهي أبعاد ترينا ـ من خلال ما حاولت القيام به من تناولات توضيحية ـ إلى أي مدى كانت عاملا من عوامل الإبهام الدلالي في شعر الحداثة. إذ يبدو أن هذا العامل يقف بوضوح وقوة لا يخفيان على من يتصدى لدراسة هذه الظاهرة وتحري أسبابها. بل إن هذا العامل سيزداد قوة ووضوحا إذا ما وقفنا على علاقة الحداثة نفسها بالثقافة والمعرفة في رأي بعض النقاد الدارسين. فخالدة سعيد، مثلا، ترى أن «الحداثة تحول معرفي»، وأنها حالة عقلية قبل كل شيء، أي وضعية فكرية ومسار(١٧٨). وإذا كانت الحداثة بهذا القدر من التأسيس الفكري المعرفي فإن من أقوى عوامل غموض شعرها وإبهامه هذه الوضعية الفكرية المعرفية التي تتموضع الحداثة فيها. ومحمود أمين العالم يرى رأيا قريبا من رأي خالدة سعيد، فعنده أن مصادر الخبرة الشعرية لشعر الحداثة تكاد «تكون ثقافية

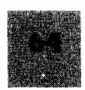


قرائية، معرفية أكثر مما هي خبرات إنسانية حية»[١٧٩]؛ أي إن شعرالحداثة اتخذ من الثقافة مصدرا يأخذ منه أكثر مما يأخذ من مصدر الخبرة الإنسانية الحية. ولهذا يغلب على شعر الحداثة ـ في رأيه ـ «الطابع الثقافي التجريدي في نسيجه وفي صوره وفي دلالاته»[١٨٠]. خالدة سعيد ركزت على التموضع المعرفي الفكري للحداثة. وأظن أن من مرامي هذا التركيز وتداعياته إسناد ظواهر (أو بعضها في الأقل) شعر هذه الحداثة إلى هذا التموضع. أما محمود العالم فلم يكتف بالتنبيه إلى أهمية العامل الثقافي لشعر الحداثة، وإنما ربطه بما في هذا الشعر من طابع تجريدي يعد مظهرا من مظاهر إبهامه وغموضه. أما شكري عياد فيبدو أكثر وضوحا في ربط غموض الشعر الحديث بثقافة الشاعر. بل إنه يذهب إلى أن اعتماد الأديب، في هذا العصر، على ثقافته ـ أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة ـ هو السبب الأول لهذا الغموض[١٨١]. تجارب الشاعر المعاصر، في رأي شكري عياد، هي تجارب مع الأفكار والمعارف والعلوم، وهي وليدتها. ومع طبيعة التعبير الشعري فإن هذه التجارب «تستحيل إلى رموز يصعب فهمها»[١٨٢]. ولم يكن هذا إلا لأن معظم شعراء اليوم ـ كما يقول عياد ـ قراء نهمون يستمدون مادتهم الفنية، غالبا، بما فيها من أفكار وصور، من قراءاتهم التي أصبحت معطياتها الفكرية جزءا من تجاربهم الشعرية ومكونا رئيسا لها في الوقت نفسه. ولم يكن شعراء الحداثة قراء نهمين إلا لأنهم يدركون أن ثقافة الشاعر الواسعة العميقة في الحضارة الإنسانية هي ـ كما يقول أحد الشعراء الحداثيين وأحد منظري الحداثة في الوقت نفسه (يوسف الخال) ـ ضرورة لفنه أكثر من أي وقت مضى. كما أرجع صعوبة الشعر الحديث وغموضه إلى هذه الثقافة نفسها[١٨٣]. ومثله الشاعر الذي يرى أن «الشاعر الحديث هو اليوم على قسط كبير من الثقافة، أو يفترض أن يكون كذلك»[١٨٤]، ثم يرُد ما يكتنف الشعر الحديث من غموض إلى هذه الثقافة بما فيها من تكاثر معرفي، وتداخل مفاهيم[١٨٥].

والنتيجة هي تأكيد ما سبق قوله بأن الأبعاد المعرفية الثقافية تأتي عاملا رئيسا من عوامل الإبهام الدلالي في الشعر الحداثي العربي. ولست بهذا أسجل اتهاما للثقافة، ولا حتى أضعها فيما يشبه الاتهام، وإنما أسجل واقع كون الثقافة عاملا من عوامل الإبهام.

هذه الأبعاد المعرفية التي تحققت لشعر الحداثة العربية المعاصرة هي، بعبارة أخرى، تجديد في مضمونه. واحتماليةُ أن تكون جدة المضمون سببا من أسباب غموض هذا الشعر أو إبهامه، أمر وارد وبشكل قوي، مثلما كانت (هذه الجدة) أحد أسباب ما غمض من الشعر العربي القديم، فقد أخبرنا أبوبكر الصولي أن الذين عابوا أبا تمام، وطعنوا في كثير من شعره، كان الواحد منهم لايجسر على إنشاد قصيدة واحدة له (أبو تمام)، لأن هذه القصيدة «تهجم به على خبر لم يرْوِه، ومثل لم يسمعه، ومعنى لم يعرف مثله»(١٨٦)، أي إن مضامين جديدة في هذا الشعر وقفت حائلا دون فهمه. ولعل اتصالنا بالثقافة الغربية وتأثرنا بها وبمذاهبها وبحداثتها الفكرية والفنية ـ هو مما أغنى هذه الأبعاد المعرفية، ويَسّر مزيدا من المضامين الجديدة لشعرنا العربي الحديث وبخاصة الحداثي منه.





2 الثقافة والمذاهب الأدبية الغربية وتأثر الحداثة الشعرية العربية بها

اتصالنا بالغرب، في سياق اتصالنا بالآخر، لايبدو أنه بحاجة إلى محاجة ؛ فهو ظاهر منذ وطأ نابليون أرض العرب واحتل مصر عام ١٧٩٨م. وهو ظاهر من خلال أكثر من قناة: من خلال البعثات العربية العلمية إلى الغرب، ومن خلال الإرساليات التبشيرية من الغرب، وهو ظاهر في هذا الاستعمار الذي خلّف بعد رحيله بعضا من أفكاره وقيمه الحضارية والاجتماعية والثقافية والأدبية. وموطن ظهور الحداثة الشعرية العربية في أقوى مراحلها، وأقصد لبنان، كان على اتصال وثيق بالغرب وبخاصة فرنسا منبت الحداثة الشعرية الغربية، أو موطن تبلورها في الأقل. لقد طغت الثقافة الفرنسية في لبنان بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨م) وازداد انفتاح لبنان ثقافيا بعد هذا سواء بذهاب اللبنانيين أنفسهم إلى الغرب الفرنسي أو بمجيئه إلى لبنان وبخاصة بعد دخول الجيوش الفرنسية. وربما تكون قناة التربية والتعليم هي أهم قناة اتصال ثقافي وأوثقها بين اللبنانيين والفرنسيين. ويكفي، دليلا على هذا، أن المناهج

«لم يعد الشعر فيضا عفويا لشاعر عفوية، أو أجود الكلمات في أجود نسق، بل أصبح يقول ما لا يقال».

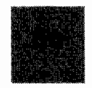
برادبري وماكفارلن

الدراسية المعتمدة وقت الانتداب الفرنسي كانت مناهج فرنسية. وأن دراسة اللغة الفرنسية كانت مكثفة، وأن الأدب الفرنسي كان الغالب من بين الآداب الأخرى[١]. وهذا كله يعطف اللبنانيين نحو الثقافة الفرنسية وأدبها.

وقد عزز هذا الاتصال المباشر عن طريق قناة اتصال أخرى هي الترجمة، سواء في الكتب أو المجلات أو الجرائد. وكثير من هذه الترجمات يأتي في حقل الأدب والنقد، ومنها ترجمات لنصوص شعرية. ولعل مانشر مترجما في مجلة «شعر» اللبنانية من دراسات نقدية ونصوص شعرية هو في طليعة هذه الترجمات من حيث أهميتها لحركة الحداثة الشعرية العربية ووثاقة صلتها بها. نقول هذا لوضوح علاقة مجلة «شعر» وحركتها بالحداثة الشعرية العربية حتى إنه لاتُذكر إحداهما إلا وتحضر الأخرى في الذاكرة، وإلا فالترجمة قبل هذا بكثير، والدعوة إليها، أيضا، قبل هذا بكثير. وهنا نذكر صيحة ميخائيل نعيمة «فلنترجم !» في عشرينيات هذا القرن العشرين: «الفقير الفقير يستعطي إذا لم يكن له من كد يمينه مايسد به عوزه. والعطشان ، إذا جف ماء بئره، يلجأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه. ونحن فقراء ... فلماذا لا نسد حاجتنا من وفرة سوانا. وذاك مباح لنا؟ وآبارنا لا تروينا، فلماذا لا نرتوي من مناهل جيراننا، وهي ليست محرمة علينا؟

نحن في دور من رقينا الأدبي والاجتماعي قد تنبهت فيه حاجات روحية كثيرة لم نكن نشعر بها من قبل احتكاكنا الحديث بالغرب. وليس عندنا من الأقلام والأدمغة ما يفي بسد هذه الحاجات. فلنترجم ! ولنجل مقام المترجم»[٢].

إذن، فتواصلنا مع الغرب وثقافته حقيقة لا تُنكر ولايمكن حجبها. وهذه الحقيقة تستدعي حقيقة أخرى هي تأثرنا، بكيفية ما، بهذه الثقافة الغربية. ولأن الأدب الغربي هو واحد من منظومة هذه الثقافة فإن تأثرنا به هو واحد من جوانب هذه الحقيقة. والشعر فرع رئيس من فروع الأدب. وقد كانت له في العالم العربي، قبل تبلور الأجناس الأدبية الأخرى وانتشارها، المكانةُ والأهمية. ولهذا كان تأثرنا بأدب الغرب وشعرائه ـ فيما يتصل بهذا الشعر وقيمه وخصائصه ووظائفه ـ واضحا وبليغا. يؤيد هذا شهادات من الباحثين والنقاد والشعراء أنفسهم. من النقاد ـ مثلا ـ ميخائيل نعيمة الذي يقول: إن «ماتعود البعض أن يدعوه «نهضة أدبية» عندنا ليس سوى نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربية، فدبت في مخيلاتهم وقرائحهم كما تدب العافية في أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل»[٣].



ومن الباحثين ـ مثلا ـ منيف موسى فقد ذكر أن أصحاب المدرسة التجديدية في لبنان انصبوا على آداب الغرب بدءا من أواخر الربع الأول من القرن العشرين، وأنهم أخذوا هذه الآداب «بحذافيرها وبكل ما فيها» وبخاصة أدب المدرستين الرومانسية والرمزية[٤]. وجبرا إبراهيم جبرا يذهب إلى أن «حركة الشعر العربي الجديد متصلة بحركة الفن الحديث بأوروبا ... فالتجديد جاءنا من هناك».[٥] وسيمر بنا، في موضعه، حديث أنسي الحاج عن كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير إلى عصرنا الحاضر» واسترشاده به واستفادته منه ومما يشير إليه من خصائص قصيدة النثر مثل الإيجاز والتكثيف والتجريد. وإذا كان الاتصال بالغرب وثقافته قد جاء مبكرا قبل القصيدة الحديثة، فإن أثره لم يكن جليا وفعالا إلا في هذه القصيدة. إذ فيها تظهر دلائل الاستيعاب الواعي للثقافة الأجنبية، وتوظيفها بطريقة لا تخلو من الخصوصية الفنية عند بعض الشعراء، أي بطريقة استطاعت الانعتاق من المحاكاة الببغاوية، لكن هذا الانعتاق لا ينفي حقيقة التأثر وبخاصة فيما يتعلق بقصيدة النثر التي يذهب بعض النقاد «مثل سعد البازعي» إلى حد القول بأنها اغتذت مفهوما وتقنية كتابية من الغرب وتحديدا من فرنسا، وأنها ظلت طوال تاريخ تناميها، أي منذ الخمسينيات، تتغذى على موارد غربية[٦]. أكثر من هذا أن الشعراء أنفسهم يعترفون بهذا التأثر، فأدونيس يعترف بأنه أخذ بثقافة الغرب، كما يعترف بأنه تعرّف الحداثة الشعرية العربية من خلال قراءة بودلير فقد كشفت له قراءته عن شعرية أبي نواس وحداثته، ومن خلال قراءة مالارميه إذ أوضحتْ له هذه القراءة أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، ومن خلال قراءة رامبو ونرفال وبريتون الذين قادته قراءتهم إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها[٧]. وإلى جانب هذا تأثرَ «أدونيس» ـ كما يقول رياض فاخوري ـ بالشاعر غيوم أبولينير، واتخذ من نماذجه وطرائقه أساسا للتجريب والخلخلة والتجاوز والمغامرة[٨]. وأبولينير معروف بإعجابه بالتكعيبية والمستقبلية، وهما حركتان فيهما من المبادئ والخصائص ما يقود إلى الغموض والإبهام، وأبولينير يهدف إلى الوصول بالشعر إلى ما يسميه «القصيدة المركبة» التي تعالج أعقد الموضوعات بأدق شكل ممكن[٩]. ومن هؤلاء الشعراء، أيضا، نذير العظمة الذي يذهب إلى القول بأن «الساحة الإبداعية في بلاد الشام في مطالع

القرن العشرين قد ابتكرت نماذج من الشعر الرومانسي والرمزي تحت وهج المؤثرات الشعرية الأوروبية لاسيما الفرنسية منها»[١٠]. وهناك، إلى جانب ما ذكرته، شهادات وتوثيقات نقدية، واعترافات لشعراء آخرين مثل بدر شاكر السياب وخليل الحاوي وبلند الحيدري وصلاح عبد الصبور[١١].

لقد كان تأثر شعراء الحداثة العربية بالغرب وثقافته واضحا، خصوصا تأثرهم بشعراء معينين من شعرائه مثل ييتس وبودلير وفاليري ورامبو ولوركا وإيدث سيتول وإليوت وادجار ألان بو. نازك الملائكة تذكر أنها اقتبست أسلوب تقفيتها لقصيدة «الجرح الغاضب»، منشورة في ديوانها «شظايا ورماد» من الشاعر الأمريكي ادجار الان بو[١٢]. وخليل حاوي وحسبما أفضى به إلى عدنان حيدر ـ تأثر بإليوت ولكنه تأثر أكثر بييتس وبودلير وفاليري[١٣]. ورفعت سلام، وهو من شعراء السبعينيات، يذكرنا في بعض جمله الشعرية برامبو مثل قوله في ديوانه «هكذا قلت للهاوية»: «عاريا أصوغ لي جهنم الجديدة» وهذا يذكرنا بديوان رامبو «فصل في الجحيم». بل إنه في أحد أبياته الشعرية يذكر رامبو بالاسم في قوله:

حينما استيقظت.. كان منتصف الليل
«هكذا سبقني رامبو»[١٤]

فبماذا سبقه رامبو؟ هل بهذه الأحلام والرؤى التي تُنتج قاعات استقبال في قاع البحر، وعربات تجرها خيول في السماء؟ أم بهذا «العنف التخريبي الفني والدلالي» الذي يقول عنه محمود أمين العالم: إنه «في جحيم رفعت سلام يقترب كثيرا من الطابع العام لجحيم رامبو، بل قد نجد بعض التماثلات الجزئية بينهما. فسيادة اللون الأزرق مثلا في جحيم رفعت سلام نجده، جزئيا في جحيم رامبو وإشراقات رامبو»[١٥]. كما يُذكِّرنا قول رفعت سلام من ديوانه المشار إليه:

أجلس البحر على يدي في الأصيل وأسقيه قهوتي[١٦].

يقول رامبو في «فصل في الجحيم»:

أجلست الجمال على ركبتي ووجدته حرا وشتمته[١٧].

فالتأثر واضح من خلال هذا التشابه التصويري، والبناء التعبيري.

كما تأثر شعراء آخرون بالشاعر الأسباني لوركا، إما من خلال تصدير أشعارهم بأبيات من شعره، وإما بتضمينهم نصوصا من شعره وأدبه، وإما باقتباس بعض صوره وتحليقاته الخيالية، وإما من خلال التشابه في البناء الفني[١٨]. وتأثرَ السياب بإليوت، كما تأثر بالشاعرة الإنجليزية إيدث سيتول التي تذكر سميرة عزام أن «السياب» كان يدمن قراءة شعرها بشكل خاص في إطار إدمانه على قراءة الشعر الإنجليزي[١٩]. والسياب نفسه يقول في حديث له مع مراسل مجلة الحياة: «وحين أستعرض هذا التاريخ الطويل من التأثر أجد أبا تمام وإيدث سيتول هما الغالبان، فحين أراجع إنتاجي الشعري ولا سيما في مرحلته الأخيرة أجد أثر هذين الشاعرين واضحا، فالطريقة التي أكتب بها أغلب قصائدي الآن هي مزيج من طريقة أبي تمام وإيدث سيتول: إدخال عناصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين في كتابة الشعر»[٢٠]. وقد أدرك أحد الباحثين (علي البطل) بعضا من أبعاد هذا التأثر وتحققاته؛ ففي دراسته «شبح قايين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السياب» يذكر أن السياب في بعض قصائده حاول الإفادة من صور سيتول دون مضمونها، وفي بعض آخر حقق «تقمصا كاملا لروح سيتول مضمونا وشكلا» بما في ذلك احتذاؤه لها باستخدامه «لمساحة عريضة من الأساطير والمعارف، أو الشخوص الرمزية مثل لعازر»[٢١]. وإلى جانب هذا يذكر باحث آخر (أنس داود) أن إيدث سيتول وجهت السياب نحو استخدام الرموز المسيحية، وأنها كانت ذات أسلوب غاية في الغموض والكثافة، وأنه حاول التأثر بها في مكونات أسلوبها وفي طابعه التكثيفي الغامض[٢٢]. كما يذكر إحسان عباس أن السياب وقع بشدة تحت تأثير هذه الشاعرة وتكريرها الممل للصور المسيحية[٢٣].

ولعل إليوت هو أبرز شعراء الحداثة الغربية الذين تأثر بهم شعراء الحداثة العربية، وبخاصة في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن. تأثر به السياب والبياتي وعبدالصبور وحجازي. وربما يكون عبد الصبور هو أوضح الشعراء العرب تأثرا بإليوت، فهو يقول من قصيدة «لحن»[٢٤]:

جارتي! لست أميرا

لا، ولست المضحك المراح في قصر الأمير

سأريك العجب المعجب في شمس النهار

أنا لا أملك ما يملأ كَفَّيَّ طعاما

و بخديك من النعمة تفاحٌ وسكَرْ.

ويقول إليوت من قصيدة «أغنية العاشق بروفروك»[٢٥]:

كلاّ ! لست بالأمير هاملت، ولم أخلق لأكون أميرا،

وأحيانا أخرى تكاد تحسبني مضحك الأمير.

ويقول عبد الصبور:

إنني خاو ومملوء بقش وغبار

مستعيرا قول إليوت من قصيدة «الرجال الجوف»:

نحن الرجال الجوف

نحن المحشوون

كما جعل «عبدالصبور» من عبارة إليوت «لأن الملك لك» عنوانا لإحدى قصائده وهي «الملك لك»[٢٦].

أما البياتي فيقول من مقطوعته «أوروبا العجوز» مستدعيا، كذلك، عبارة إليوت[٢٧]:

فلتدفعي

رجالكِ الجوفَ

إلى الصلاة

والأمر بين السياب وإليوت يختلف عنه بين عبد الصبور وإليوت. فإذا كان تأثر عبدالصبور واضحا ومكشوفا فهو عند السياب يتسم بالحذق في التوظيف، وبالاستلهام بعيدا عن المباشرة التي كانت تشوب تأثره بالشاعرة الإنجليزية «إيدث سيتول». يقول السياب في «أنشودة المطر»:

أصيح حتى ـ تئن القبور ـ من رجع صوتي

و هو رمل وريح

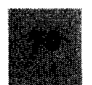
ويقول إليوت من قصيدة «الرجال الجوف»:

أصواتنا الجافة عندما

نهمس معا

صامتة ولا معنى لها

كالريح في العشب الجاف



وهذا تأثر شبيه ـ كما يقول خلدون الشمعة، من حيث نباهة الشاعر المتأثر وحذقه ـ بتأثر يوسف الخال بإليوت القائل في «الأرض اليباب»[٢٨]:

ديك واحد فقط وقف على أعلى السطح

كوكو ريكو كوكو ريكو

ويقول الخال في «البئر المهجورة»:

بغبا.. بغ

بغ.. بغا.. بغ

والكوى مغلقة والسور ينهار

ووجه الشمس زور

هي هي الأرض تدور

بغ.. بغا.. بغ

ومما يدل على تأثر شعراء الحداثة العرب بإليوت، وهجرة شعره إلى شعر الحداثة العربية إطلاق اسم «الشعراء التموزيون» على الأعلام من هؤلاء الشعراء[٢٩]. وفي مقدمة هذا الشعر الذي هاجر إلى الشعر العربي قصيدة «الأرض اليباب» التي تستند إلى أسطورة تموز التي وظفها الشعراء العرب رمزا للبعث وإعادة الحياة والبناء. وهو توظيف دلالي أسهم في تنبيه هؤلاء الشعراء إلى استدعاء موروثهم في هذا المجال. وهذا التوظيف يعني أن القصيدة أسهمت ـ أيضا ـ في التحولات الدلالية للشعر العربي. وإذا عرفنا أن الدلالات الجديدة المتحوَّل إليها لا تظهر في شعر الحداثة العربية بشكل مباشر واضح، وإنما عن طريق الرمز والإيحاء، أدركنا إلى أي مدى أسهم التأثر بالغرب وثقافته وشعره في إبهام شعر الحداثة العربية وصعوبة فهمه. ولم يقتصر تأثير إليوت وقصيدته «الأرض اليباب» على الناحية المضمونية أو الدلالية وإنما كان لشعره بعامة، وقصيدة الأرض اليباب بخاصة، تأثير من ناحية الشكل، فقد استفاد شعراء الحداثة العربية من طرائق إليوت الفنية. ولعل من أبرز هذه الطرائق ما أسماه إليوت «المعادل الموضوعي». وحسب إليوت، يتحدد مفهوم المعادل الموضوعي ووظيفته من خلال كون هذا المعادل هو السبيل الوحيد للتعبير عن العاطفة في شكل فني، أي بخلق مجموعة من الأشياء أو المواقف أو الأحداث تكون «معادلا» أو قالبا للعواطف. وبهذه الطريقة ينجو الشاعر من التعبير عن عواطفه بشكل

مباشر[٣٠]. وإذا كانت قصيدة «الأرض اليباب» قد أسهمت قويا في انتعاش الحداثة بعد الحرب العالمية الأولى، وأنها كانت تطبيقا وتجريدا لتنظيرات الحداثة وإرساءً لدعائمها كما يرى أحد الدارسين[٣١]، أو أنها كانت بداية مهمة ومعلما بارزا في طريق الحداثة كما يرى دارس آخر[٣٢]، فإن هذا يعني أن تأثر الشعراء العرب بها يعني انطلاقة مهمة من الانطلاقات نحو الحداثة الشعرية العربية. وربما لهذا عدّ محمد عواد قصيدة «أنشودة المطر» بداية مهمة ومعلما بارزا في طريق الحداثة الشعرية العربية[٣٣]للسياب، لما فيها من أوجه مثاقفة بينها وبين قصيدة «الأرض اليباب».

إذن فتأثر شعراء الحداثة العرب، شكلا ومضمونا، بإليوت وغيره من شعراء الغرب حقيقة. وإذا كان إليوت شاعرا، شكا قراؤه ونقاده من غموض شعره وصعوبته[٣٤]، فإن غموض شعر الحداثة العربية وصعوبته يرجعان، في بعض أسبابهما، إلى هذا التأثر. ولعل مما يدعم هذا أن الجدل في الستينيات حول غموض الشعر العربي الحديث كان متزامنا مع نعي خصوم الشعراء الجدد عليهم أخذهم من شاعر أجنبي غريب يمتلئ شعره بالغموض كما يروي محمد النويهي[٣٥].

ومع أن تأثرنا بالثقافة الغربية وشعرها حقيقة يعترف بها ويشهد عليها الدارسون والشعراء، إلا أننا ربما نختلف في تفسيرها والموقف منها، ربما يذهب بعضنا إلى أن هذا التأثر دليل انبهار بالغرب وإعجاب بمنجزاته العلمية وافتتان بثقافته، أو أنه ولع بالظهور بمظهر المثقف أمام الآخرين[٣٦]. وربما يراه آخر نوعا من الاستلاب الثقافي، أو خضوعا للغرب والوقوف منه موقف التلميذ الذي لا يكاد يميز[٣٧]. لكن الأمر، في تقديري، هو أن ذلك يأتي في سياق ظاهرة تاريخية إنسانية طبيعية هي ظاهرة التأثر والتأثير، أي المثاقفة المتفاعلة مع الآخر وحضارته وثقافته متى ما أحسسنا بالحاجة إلى هذه المثاقفة التي تسد نقصا في ثقافتنا ؛ فالحكمة ضالة المؤمن يأخذها أنى يجدها. ويبدو أن هذا الإحساس بالحاجة إلى مثاقفة الآخر، أو إلى هذه الضالة هو منطلق دعوة ميخائيل نعيمة (التي مر ذكرها) إلى الترجمة. ويأتي في هذا الإطار رأي الشاعر الحداثي المصري عبد المنعم رمضان، فهو لا يرى المسألة محاكاة للغرب أو تقليدا له وإنما هي نحو من «العالموية أو المعلوماتية» وأن شعراء الحداثة هم في مرحلة تفرض عليهم التواصل مع الآخر، والتواصل لايعني التبعية أوالتقليد[٣٨].

هذه بعض التفسيرات لتأثر الأدباء والشعراء العرب وبخاصة شعراء الحداثة، بالثقافة الغربية الحديثة، وهي - في رأيي - لا تختلف إلى درجة التناقض وعدم التلاقي. لنفرض أن الشعراء انبهروا بالغرب وثقافته، ولنفرض أنهم قلدوا هذه الثقافة وحاكوها في بعض مظاهرها، ولنفرض أنهم ثاقفوها. ألا يمكن أن نجد بين كل هذه الافتراضات نقطة لقاء واحدة تجتمع عندها؟ هذه النقطة هي أن كل هذه الافتراضات ربما تكون حوافز لإبداعات ذاتية لا تعدم بعضا من ملامح الخصوصية الثقافية العربية مثلما يحمل الإبداع الغربي ملامح خصوصيته في سياق تأثره بالآخر. ثم إن ما يأخذه الشعراء انبهارا أو محاكاة أو مثاقفة، لن ينجو من مساءلة هؤلاء الشعراء له وحوارهم معه، ثم توظيفه من أجل منجز إبداعي أفضل منه أو يضاهيه.

الحداثة وما بعد الحداثة

وبما أن الشعرية الحداثية العربية قد تأثرت - بصورة ما وبدرجة ما - بالحداثة الغربية وفكرها في إطار التأثر بالثقافة الغربية، فالمجدي هو أن نتناول هذه الحداثة الغربية لنقف على قيمها ومبادئها وأفكارها التي تعد سببا من أسباب الإبهام في شعر الحداثة العربية المعاصرة أو مدخلا من مداخله.

ولا يلتقي الباحثون والمفكرون عند تاريخ محدد لبداية الحداثة، أو انشطارها إلى حداثات أو إلى حداثة وما بعد حداثة؛ فالتحديد الدقيق لولادة الأفكار ونشوئها، سواء في الفكر أو الأدب، يبدو أمرا صعبا لتداخل الحقب الزمنية. وما يسعى إليه الدارسون هو تلمس التواريخ التقريبية لظهور ما يؤرخون له. وهي تواريخ تجمعها حقبة زمنية لا سَنة معينة. ومع ما سأقوم به من محاولة للوقوف عند نشأة الحداثة، وظروف هذه النشأة، وعند مفهومها أو محمولات هذا المفهوم، إلا أن ما سأقوم به، كما قلت، هو محاولة شبيهة بتحسس هذه الأشياء وتلمسها، وإلا فطبيعة الحداثة، ومكان نشوئها، والأسباب التي كانت وراء ظهورها، وماهيتها، أمور تظل غامضة بعض الشيء كما يقول مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن[٣٩].

يقسم «مارشال بيرمان» - مثلا - الحداثة إلى ثلاث حقب: الأولى، من أوائل القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر، والثانية مع المد الثوري في التسعينيات من القرن الثامن عشر. أما الثالثة ففي القرن

العشرين[٤٠]. والحقبة الثالثة هذه عند بيرمان هي، فيما يبدو، حقبة غليان الحداثة عند «هنري لوفيفر»، التي بدأت نحو عام ١٩٠٥م مع أبولينير وبيكاسو وغيرهما، وبلغت أوجها عند نهاية الحرب العالمية الأولى ١٩١٨م واختتمت بين ١٩٢٥م و١٩٣٠م مع الثبات المزدوج لحركتي الرأسمالية والثورة البروليتارية[٤١]. وهي، أيضا، حقبة بلوغ الحداثة ذروتها في ١٩٣٠م تقريبا عند «مالكوم برادبري»[٤٢]. ويمكن القول إن بداية الحداثة كانت في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وأنها بلغت ذروتها أو قمة عطائها في الربع أو الثلث الأول من القرن العشرين؛ فهذا ما يبدو أن الدراسات الحديثة تميل إليه. وبعضهم لا يحدد بدايتها بزمن وإنما بحركات فكرية أو أدبية، فقد ذكر جيمس ماكفارلن، في سياق الحديث عن ظروف نشأة الحداثة، أن الريح عصفت بكثير من مبادئ القرن التاسع عشر الفلسفية بعد مرورها بمراحل التشكيك والتفحص، وأن المثقفين نظروا بإكبار وإجلال إلى الفلسفة الوضعية والنفعية في الأدب، وأن المفكرين أخذوا يركزون على تهشيم «الأنظمة» و«الأنماط» و«المطلقات»، وتهشيم الإيمان بالقوانين العامة التي تحكم الحياة والسلوك[٤٣]. كما يذهب بعضهم إلى أنها بدأت بالحركة الرومانسية وما تلاها من رمزية وسريالية[٤٤]. أو أنها انطلقت من الحركة التي تزعم لواءها «ازراباوند» وانضوى تحت لوائها بعض أصدقائه ومريديه مثل إليوت وغيره[٤٥].

لم تظهر الحداثة الغربية بمحض الصدفة، وإنما مهد لها حدوث تغيرات عميقة أو انقلابات في الحياة الغربية في جوانبها الاجتماعية والفكرية والعلمية وما صاحب ذلك من مخترعات علمية وتصنيع. الحداثة أو دوامة حياة الحداثة، حسب تعبير مارشال بيرمان، كانت تتغذى من عدة منابع هي هذه الاكتشافات العظيمة في العلوم الطبيعية، هذه الاكتشافات التي في ضوئها تغيرت نظرتنا إلى الكون وعلاقتنا به. وهي - أيضا - هذا التصنيع الذي حول النظرية إلى تطبيق، أي حول المعرفة العلمية إلى تقنية، وأنتج ظروفا وبيئات إنسانية جديدة، وألغى أو دمر أخرى قديمة. ولم يُبقِ على إيقاع الحياة كما كان في عصره أو قبل عصره، وإنما سرّع هذا الإيقاع فأصبحت الحياة تجري على وتيرة سريعة كأنما هي صدى لسرعة الآلة. وهي هذه الثورة السكانية الهائلة التي غيرت مواطن البشر وبيئاتهم، وما صحب ذلك

من نمو حضاري متسارع يتوسل الآلة والتقنية. وهي هذه الحركات الجماهيرية التي نما وعيها وزادت تطلعاتها. هذه الأشياء تجمعت ـ كما يقول مارشال بيرمان ـ «فيما يشبه السلة الواحدة التي تحمل اسم الحداثة»(٤٦). وفي تشخيص، قريب من هذا، لظروف ظهور الحداثة يقول محمد برادة معلقا على قول الشاعر المكسيكي «اكتافيوباث»: «الحداثة نوع من التحطيم الذاتي الخلاق ... فليس الفن الحديث ابنا لسن اليأس وحسب؛ بل هو أيضا ناقد لنفسه».

يقول برادة: «إن الحداثة، بهذا المعنى، تحيلنا إلى تاريخ انتقال المجتمعات الأوروبية من العصور الوسطى إلى قيام المجتمع الرأسمالي البورجوازي عبر مجموعة من الصراعات والتوترات والإنتاجات الفكرية. ومن ثم فإن الحداثة تؤشر على الجوانب النظرية والممارسات الفنية التي تمت ضمن تاريخ بناء الدولة الرأسمالية البيروقراطية، وبناء الصناعة، وتخطيط المدن وتوسيعها، وإغراق الأسواق بالبضائع، وتنضيد الناس والأشياء داخل منظومة يضبطها عقل خفي، لامرئي، وكلي الحضور»(٤٧). هذه هي الظروف التي نشأت فيها الحداثة، وهي المنابع التي غذتها، وفي الوقت نفسه بلغت بها ذروتها. وهي ظروف نستطيع أن نقول عنها إنها ظروف مَوْر وحركة بما فيها من تحولات وانقلابات وثورات على أكثر من صعيد. ومع أنه من الصعب القبض على مفهوم محدد للحداثة، بسبب ما في طبيعتها من تناقض وغموض، إلا أن عدَّها انفجارا للوعي في أعقاب انفجار معرفي، هو من التعريفات أو المفاهيم التي أرى أنها تقربها دون أن تحددها.

وأفضل من البحث عن تعريف للحداثة، أو تحديد مفهوم لها هو تعرُّف محمولات هذا المفهوم، أي تعرف سمات الحداثة وخصائصها الفكرية وغير الفكرية. وإذا كانت الحداثة نفسها ـ كما وصفها كمال أبو ديب ـ «ظاهرة الالتباس؛ ظاهرة التضاد الداخلي. وفي ضوء ذلك نفهم تحول الحديث إلى إشكالي، والشعر الحديث إلى شعر ملتبس، متعدد الدلالات»(٤٨). وإذا نظرنا إلى تقاليد الحداثة بوصفها عبادة للغريب أو الغامض كما يذهب انطوان كامبانيون ـ (٤٩) فإن تعرف خصائصها هو مما يفيدنا كثيرا في موضوع بحثنا؛ فهي بصورة ما وبدرجة ما، ألقت بظلالها على الشعر فأصابته بغير قليل من الغموض والإبهام. لكننا قبل أن نتناول هذه الخصائص سنستمر في

الوقوف على بعض المفاهيم أو التعريفات التي تحاول مقاربة الحداثة وتؤيد ما قلته من صعوبة القبض على مفهوم محدد لها، كما تؤيد ما أشرت إليه من تناقضها وغموضها. يقول فرانز كونا: إن مفهوم «الحداثة» مر بأطوار مختلفة، فالحداثة في عام ١٨٩٠م كانت مفردة فضفاضة غير محددة المعاني، وأخذ معناها يتحدد نوعا ما في عام ١٩٠٠م، أما في عام ١٩١٠م فقد تحدد المعنى تماما وأصبحت تعني «حركة إبداعية شأنها شأن أي حركة إبداعية في القرن العشرين»(٥٠)، لكن هذا التعريف لا يحدد الحداثة ولا يوضحها وإنما هو تعريف عائم يمكن أن نطلقه على أية حركة إبداعية غير الحداثة. ثم يذكر «فرانز كونا» أن «هيرمان بار» «ثبّت أربعة معان محتملة للحداثة، وكلها قريبة من فكرة الانحطاط التي كانت شائعة في التسعينيات، فالحداثة بالنسبة إليه تعني واحدا مما يلي: فهي إما «فن الأعصاب» وإما السعي وراء كل ما هو مهذب ومتصنع ولا يمت إلى الطبيعة بصلة، وإما التشوق العارم إلى التصوف والغموض، وإما أنها ـ اقتداءً بفاكز ـ العواطفُ غير المقيدة»(٥١). هذه المعاني، وهي معان ـ كما قال ـ محتملة، هي مثل سابقها لا تحدد الحداثة ولا توضح خصائصها التي تساعد على فهمها. كلمة «حديث»، هذه الكلمة اللامعة ـ كما يقول هنري لوفيفر ـ هي الكلمة «الطلسم». ومع أنها كانت تستعمل دعائيا «كونوا حديثين: افعلوا هذا، لا تفعلوا ذاك، استخدموا هذه السيارة أو هذا التلفاز» إلا أن هذا لا يقدم شيئا عن تحديد معناها وتقريب مفهومها. وجريان كلمات مثل «الأزمنة الحديثة» أو «التقنيات الحديثة» أو «الفن الحديث» ربما يعطي انطباعا بالتلفظ بشيء مفهوم، لكنه، في الحقيقة، لم يحصل شيء من هذا. وشيوع استخدام مثل هذه الكلمات أو العبارات لا يحيل إلى أي معنى محدد للحداثة وإنما هو إشارات إبهامية(٥٢). ومن هنا نلجأ إلى خصائص الحداثة فربما ينجلي شيء من مفهومها.

ولعل أنسب ما نستهل به تناولنا لخصائص الحداثة هو تناقضها وغموضها اللذان سبقت الإشارة إليهما. وهو هذا الغموض والتناقض اللذان دفعا أحد الذين كتبوا عن تناقضاتها إلى القول بأنها كتاب يصيب تقليب صفحاته بالصداع والسوداوية(٥٣). ويبدو أن الحداثة تفرض نفسها أمام هؤلاء الذين درسوها وقلّبوا صفحاتها، تفرض نفسها ـ كما يقول جان بودريار ـ «وكأنها واحدة، متجانسة، مشعة عالميا، انطلاقا من الغرب. ومع ذلك تظل

الحداثة موضوعا غامضا»[٥٤]، فكأن ما تظهره الحداثة عن نفسها يختلف عن حقيقتها الغامضة المتناقضة المختلطة من خلال بعض مفاهيمها. ولعل هذا الاختلاط والغموض والتناقض في طبيعة الحداثة هو ما قاد أحد روادها الشعراء «بودلير» إلى «دينامية من التوترات العصبية، وإلى تذوق الغامض في حد ذاته» كما يقول فريدريك هوجو[٥٥]. ويبدو أنها لم تقد بودلير وحده، فرامبو ببحثه المحموم عن المجهول، وبإشراقاته الانفجارية يمثل تجربة من التجارب التي تشير إلى ما «يَسْكُن» الحداثة من غموض وتناقض وتوترات. مفهوم الحداثة نفسه يختلف من لغة إلى أخرى، فليست لكلمة «حديث» أو «حداثة» أو «نزعة حداثية» المعنى نفسه بالفرنسية والإنكليزية والألمانية، لأنها لا تحيل إلى أفكار مميزة واضحة، ولا إلى مفاهيم محددة. والحداثة «البودليرية» نفسها - كما يقول كامبانيون - «تتضمن في ذاتها نقيضها» تتضمن مقاومة الحداثة[٥٦]. والحداثة التي تقاوم الحداثة، أي تقاوم نفسها، وتعارض التحديث الاجتماعي والثورة الصناعية هي حداثة ملتبسة[٥٧]. ولكن لم هذا الالتباس والاضطراب والتناقض والغموض في الحداثة؟ ربما يمكن إرجاعه إلى «جغرافية الحداثة» المترامية الأطراف، فقد خَطَّتْ لها رحلة مدائنية تمتد من روسيا إلى الولايات المتحدة الأمريكية وأمريكا اللاتينية وغيرها. كما استوطنت مدنا هي بمنزلة مراكز حداثية مثل باريس وبرلين ولندن وموسكو وميلانو ونيويورك. وكل هذه المدن شاركت بفاعلية في مسار الحداثة وتشكيلها على ماهي عليه الآن. كما صبغت هذا المسار وهذا التشكيل بشيء من لونها، وغذتها من ظروفها وخلفياتها المتنوعة إلى حد أن مالكم برادبري وصف الحداثة بأنها «فن المدن»[٥٨]. فهي إذن نتاج متعدد اللغات، متعدد الأصول، متنوع الجذور. وهذا التعدد والتنوع وعدم التجانس أسهم في إظهار الحداثة على ماهي عليه من تعقد واضطراب وتناقض واختلاف جعل بعضهم يتحدث عن حداثات لاحداثة واحدة.

التناقض، إذن، والغموض سمتان للحداثة ابتداء من مفهومها وانتهاء بأبعاد هذا المفهوم ومحمولاته ومعطياته وبخاصة المعطيات الفنية والأدبية. وليس غريبا، بسبب هذا التناقض، أن تولى الحداثة شيئا ما اهتماما ثم تعود لترفضه كالشكل - مثلا - فقد أولته الحداثة في أول أمرها اهتماما كبيرا ثم عادت فضربت به عرض الحائط[٥٩]. ربما يفسر هذا بسمة أخرى في

الحداثة هي التحول والصيرورة ـ سنتناولها لاحقا ـ لكنه، رغم هذا، معنى من معاني التناقض الذي يبدو أن الحداثة تصر عليه وتتخذه أحد بنود دستورها سواء فسر بالتحول والصيرورة أو التناقض أو أي كلمة أخرى. ولأن سمة التناقض هذه، وما يلازمها من غموض، سببت، مثل غيرها، لشعر الحداثة غموضا وإبهاما وتناقضا فسنستمر في محاولة رصد هذه السمة وجلائها من خلال رؤى هؤلاء الكتاب والمفكرين الذين تصفحوا كتاب الحداثة رغم ما يسببه هذا التصفح من صداع وتوتر. يقول مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: «كانت الحداثة في أغلب البلدان مركّبا غريبا من المستقبلية والعدمية، من المحافظة والثورية، من الطبيعية والرمزية ومن الرومانسية والكلاسيكية. كانت ترحيبا بالعصر التكنولوجي واستهجانا له. كانت الإيمان بأن أشكال التعبير الجديدة هي هروب من التاريخ ومن وطأة الزمن، والإيمان في الوقت نفسه بصدق تلك الأشكال في التعبير عن الزمن. وفي أكثر تلك الأقطار كانت فترة التسعينيات من القرن التاسع عشر هي فترة اهتياجها واختمارها»[٦٠]، وإذا كان هذا ونحوه هو ما يمور به ذهن الحداثي فإن عطاءه الأدبي الشعري سيخرج متناغما مع هذه التناقضات التي تتحرك في ذهنه، أي شعرا معقدا يصعب أو يستحيل القبض على دلالاته مثلما يصعب القبض على مفاهيم محددة مستقرة للحداثة. ولهذا قال برادبري وماكفارلن عن أدب الكتاب المحدثين الذين عاشوا الفترة الواقعة بين التسعينيات من القرن التاسع عشر والثلاثينيات من هذا القرن ـ إنه ليس سوى توليف بين عناصر غير مترابطة[٦١]. وإلى جانب هذا نجد خلطا آخر بين المتناقضات يتمثل في المزج بين العقل واللاعقل، والعقل والعاطفة، والذاتية والموضوعية. وهو خلط ـ كما يقول الكاتبان ـ ينسف أنظمة الفكر، ويقلب قواعد اللغة، كما ينسف العلاقات بين الكلمات، وبين الكلمات والأشياء، ويفتح أبواب التعبير أمام غير المترابط وغير المنطقي[٦٢]. وهذا كلام صحيح، إذ في شعر الحداثة ما نسف قواعد الفكر والتعبير معا، وما حطم ما بين بعض الكلمات وبعضها الآخر، ومابينها وبين الأشياء من علاقات، مستبدلا بها علاقات غريبة وغير منطقية. وإذا دأب الحداثيون على صبغ الذاتي بالموضوعي، وغير المسموع بالمسموع، وعلى هلوسة العقلاني، وتغريب الشائع المألوف أو العكس، وعلى عقلنة العواطف وتحويل المكان إلى زمان، أي تدمير كل ما يمت إلى الواقع والواقعية بقرابة،

ونفي المنطقية عنهما وعن التاريخ - إذا دأب الحداثيون على هذا فنحن موعودون بشعر من جنسه. علق «هيوكو فون هوفمانستال» مرة على الحداثة قائلا: «إنها تعني شيئين منفصلين ومتميزين»[٦٣]، ولم يرد بهذا إلا التعبير عن صفة التناقض المتوطنة في الحداثة. ويشرح عبارته في إطار متسائل - فيما يبدو - أكثر من كونه إطار شرح: «اليوم، شيئان يبدوان محدثين: تحليل الحياة من جهة والهروب منها من جهة أخرى ... يتطلب تحليل الحياة الجهد الفكري المضني، في حين يتطلب الهروب الحلم»[٦٤]، لم يشرح هيوكو عبارته بقدر ما ركز على سمة التناقض الحداثية، إما اتجاه إلى أقصى درجات الوعي بالعقل والجهد الفكري المضني، وإما اتجاه إلى أقصى درجات اللاوعي بالهروب إلى الحلم. فهل نمرن قوانا حتى تكون قادرة على التوصل إلى إدراك المتناقضين كما يقول ريلكه؟[٦٥]، وهل نحاول!؟ فالتأكيد على إخضاع العقل لهذا النوع من التمرين إحدى خصائص الحداثة التي أصبح الشعر فيها - كما يقول جيمس ماكفارلن - «صراعا لا هوادة فيه مع الكلمات والمعاني» كما أصبح إجهادا وتعذيبا للقوى العقلية من أجل الوصول إلى مرحلة الإدراك، وضُرب بالتعريفات القديمة والتقليدية لمعنى الشعر عرض الحائط - فلم يعد الشعر «فيضا عفويا لمشاعر عفوية» أو أجود الكلمات في أجود نسق، بل أصبح يقول «ما لا يقال»[٦٦].

ومن الدارسين الذين قلَّبوا صفحات كتاب الحداثة «مارشال بيرمان» ويأتي قوله: «أن تكون حديثا يعني أن تعيش حياة مفعمة بالمفارقات والتناقضات» العبارةَ الرئيسة في «مدخل» كتابه «حداثة التخلف». ويوضح عبارته بقوله: «إنه يعني أن تكون ثوريا ومحافظا في الوقت نفسه: حيّاً مؤهلا للإفادة من إمكانات جديدة للتجريب والمغامرة، مصابا بالرعب إزاء الأعماق السحيقة العدمية التي تفضي إليها مغامرات حداثية كثيرة، تواقا للخلق وللتمسك بشيء حقيقي ما، حتى في اللحظة التي ترى فيها الأشياء كلها وهي تتبدد وتتلاشى»[٦٧]، ورغم اختلاف العبارات يلتقي مارشال بيرمان مع برادبري وماكفارلن في توصيفهما أو توكيدهما لسمة التناقض في الحداثة، سوى أن مارشال «ربما زيادة في توكيد هذه السمة الحداثية» يذهب إلى القول إن «أحد شروط الاتصاف الكامل بالحداثة هو أن تكون معاديا للحداثة»[٦٨]، كما ينبهنا إلى مقولة «الحداثي ومعادي الحداثة الكبير

كيركجارد»: «إن على أعمق آيات جدية الحداثة أن تعبر عن ذاتها من خلال السخرية. إن السخرية الحديثة تسبغ الحياة والنشاط على العديد من الأعمال الفنية والمنجزات الفكرية»[٦٩]، لكن هذه السخرية، إذا لم تكن هي نفسها سمة التناقض، فهي أحد مضموناتها ودواخلها. لكن أيهما أكثر إدراكا لهذه السمة، وأكثر وعيا لها؟ أهو الذي داخِل الحداثة، أم هو الذي خارجها؟ وأيهما أكثر حيرة وإرباكا بمعطيات هذه السمة؟ يبدو أن من هو داخل الحداثة «الحداثي» أي من يمارس التناقض على من هو خارج الحداثة - لا يعتقد بأن مايمارسه تناقض، وإذا اعتقد، فهو تناقض إيجابي لا سلبي، لأن هذا التناقض - في رأيه - هو وقود للحداثة يحركها ويُفعِّلها ويبقيها على قيد الحياة. والضحية هو من يقف خارج الحداثة: ضحية موقفه إن كان الحداثي على حق، أو ضحية موقف الحداثي إن كان «الحداثي» على غير ذلك. وهنا نسأل مرة أخرى: هل يستطيع الحداثي أن يقرر ما إذا كان على حق أم لا؟ لا أظن. أولا، لأن في الحداثة ماهو حق، وفيها ما هو ليس حقا. وثانيا، لأن الحداثة نفسها (أو الوعي الحديث حسب هنري لوفيفر) تحتوي على عناصر متساوية من اليقين ومن اللايقين[٧٠]. وأظن أن هذه العناصر المتنافرة من اليقين واللايقين في الحداثة هي مما يقف وراء انبهام شعرها وتعدد دلالاته.

وفي مكان سابق أشرنا إلى «جغرافية الحداثة»، ورحلتها في عدد من المدن الأمريكية والأوروبية، وانعكاس أوضاع هذه المدن وظروفها على الحداثة نفسها. وهي هذه المدن التي وصفها «جوسيا سترونك Josia Strong» بـ«المراكز العاصفة» بسبب تزايد مشكلاتها الاجتماعية، وانصهار طبقاتها وأجناسها، وتناقضاتها الاجتماعية، وتناميها اللامعقول[٧١]. هذا الوضع للعواصم والمدن الكبرى أوجد مستوى من الخواء الروحي والجدب العاطفي. ولعل من أهم ما صورته قصيدة «الأرض اليباب» لإليوت، هو هذا الخواء وهذا الجدب، إلى جانب ما يشيع فيها من نقمة على المدينة والحضارة الحديثة، وما صاحبها من تمزق وتباعد في النفوس والعلاقات مقارنة بما كان سائدا في القرى والأرياف. كما انعكس هذا الوضع على الفن الحديث - كما يقول مالكوم برادبري - «فقد انعكست الفوضى الحضارية في المدن المختنقة بالسكان وباللغات المتعددة على النصوص الأدبية واللوحات المحدثة»[٧٢]. ويمكن القول - مع روزنتال -: «إن عالم الشعر الحديث قد سيطرت عليه أحاسيس

المدن الكبرى أو العواصم»(٧٣). بعبارة أخرى، كان أفق مسيرة الحداثة، إبان ظهورها وتكونها، أفقا مضطربا غامضا فانعكس هذا الاضطراب والغموض على إنتاجها الفكري والأدبي. وهو ما يسجله «جيمس ماكفارلن» بقوله: «إننا نستطيع أن نتبين هذا الموقف الغامض في كثير من الأعمال الأدبية المحدثة، ومع ذلك، لا نعجب عندما نجد كثيرا من الكتاب المحدثين لا يستطيعون، وهذا شيء طبيعي، توضيح أهدافهم «في كلمات بسيطة»، إن أفكارهم بحد ذاتها محيرة، ولذلك لايمكنهم توضيحها حتى باللغة الشعرية والرمزية الدقيقة ولا حتى باللغة المسرحية أو الروائية»(٧٤)، وهو ما سجلته - أيضا - يمنى العيد بقولها: «إن غموض أفق المرحلة يترك أثره على كل شئ بما في ذلك الوعي ونمط الكتابة وأشكالها المنكسرة، والممزقة والملتبسة»(٧٥).

ومن سمات الحداثة أنها حداثة «اللحظة» إذا صح التعبير. يقول الحداثي «الأول» (كما يصفه بعضهم) بودلير: «أعني بالحداثة ماهو عابر سريع الزوال»(٧٦). والحديث عنده هو «المؤقت والزائل»(٧٧)، وهو يطابق بين «الحديث» و«الموضة»(٧٨). فهذا العبور السريع، وهذه «الموضة» المطابَقة بـ«الحديث» ليسا سوى «لحظة»، اللحظة التي لا تستقر ولا تدوم. وإذا دخلت اللحظة في مفهوم الحداثة عزلتها عن زمن غير زمنها (الحاضر) المنبت عما قبله وعما بعده، عن الماضي والمستقبل معا. فالحداثة، على هذا، هي زمن اللحظة، هي منتَج الحاضر بشكل متسارع متجاوز حتى للحداثة نفسها (ليس للماضي فقط)، حتى ليحق لنا التساؤل: أليس هذا اللهاث الحداثي وراء الزمن، استهلاكا فجّا للزمن؟ وهذا - فيما يبدو - أخطر شيء في حركة الحداثة، فكل شيء داخل هذه الحركة غير قادر على التقاط أنفاسه، أي غير قادر على التشكل بسبب هذه العجلة المتسارعة (اللحظة) في الحداثة.

أشرت تواً إلى تجاوز الحداثة لنفسها. وهذا يعني رفضها للنموذج القار ورفضها، في الوقت نفسه، أن تكون «هي» بديلا لهذا النموذج، وإلا وقعتْ في تناقض مع مفهوم «اللحظة» بما فيه من تجدد متسارع ورفض للأبدي والمستقر، ووقعت - أيضا - في تناقض مع آلية فكرة «التساؤل» الذي تتسلح به ويبقيها في حركة وصيرورة دائمتين. و«اللحظة» في الحداثة تشكّلٌ في فضاء التساؤل، هذا التساؤل المستمر الذي لا يترك لمستحدَث هذه اللحظة أن يستقر إذ ستنفيه اللحظة التالية. والحداثة تنفي حتى ذاتها وليس القديم

فحسب. وتُقدِّم اللحظة «الحاضر» لبودلير متعة، ليس فقط بسبب هذا الجميل الذي يمكن أن تقدمه هذه اللحظة أو هذا الحاضر، وإنما بسبب صفة الحاضرية «الجوهرية» فيه. وهو مفهوم للحاضر أو اللحظة يرفض التاريخ والزمنية «الماضي والمستقبل»(٧٩).

و يبدو أن مفهوم اللحظة/الحاضر عند بودلير يتضمن مفهوم «الجدة» فهذه الجدة ـ في رأيه ـ هي التي تضفي على الحداثة قيمها الأساسية فلاحداثة من دون جدة(٨٠). لكن هذه الجدة تصبح قِدما منذ لحظة ولادتها بسبب مفهوم بودلير للحداثة على أنها«ما هو عابر سريع الزوال». وبسبب هذا تبدو الحداثة ـ في رأي عابد خزندار ـ انطلاقة «بدون هدف أو نهاية، وليس ثمة نقطة في مسارها يمكن التوقف عندها»(٨١)، كأنها مغادَرة لاتصل، ولا تريد أن تصل، خوفا من أن يؤدي بها هذا الوصول إلى تشكل واستقرار دائمين، وهو ما ترفضه. هذا الوضع «الصيروري» غير المستقَر للحداثة يذكرنا بذلك الكائن الأسطوري العجيب «بروتيوس» الذي تروي الأوديسا قصته. إنه كائن لا يستقر على حال واحدة، فهو طورا أسد وطورا ثعبان وطورا إنسان... إلخ. الحداثة، على هذا، في حالة تشكل ونقض لهذا التشكل، في حالة انفتاح وتعدد بفعل تداع لايستهدف الاجتماع والتكون وإنما الصيرورة والتحول. والأشياء التي تداعت «دعا بعضها بعضا» في سياق الحداثة سرعان ما تفترق حسب مفهوم اللحظة. وكما لا يستهدف هذا التداعي الاجتماع والتكون، لايستهدف التكامل انسجاما مع ما يحمله مفهوم الحداثة من تناقض.

حداثة «اللحظة» هي حداثة التناسل المتسارع في المفهوم الغالب. ستظل الحداثة تتناسل، وستظل تنسل ما يشبهها وما يخالفها وما يصطدم معها. وإذا توقفت الحداثة عن التناسل أو توقفت عن إنسال النقيض ـ مكتفية بالشبيه ـ فقد فقدت إحدى أهم سماتها. ولا تتخذ الحداثة مما تنسله نموذجا، فالحداثة نفي للنماذج ولا تطمح إلى مثال. وهي في هذا السياق عالم يصدق عليه قول ماركس في بيانه الشيوعي: «كل ماهو صلب فيه، يتبدد ويغدو أثيرا»(٨٢)، لأنها ترفض المعايير وبخاصة ديمومة هذه المعايير، ترفض التجسد والتشكل في نموذج أو قالب ؛ لأن هذا يحيلها إلى بنية أو عادة مستقرة، أو تقليد وتقنين. إنها هدم مستمر، ورفض مستمر، وتجاوز مستمر

حتى لنفسها. ورفض الحداثة للنموذج امتد إلى رفض نموذج «الوضوح» و«المحدَّد» و«المتعيِّن»، وقبول اللانهائي واللامتشكل والغامض، بوصفه غير قابل للنمذجة بسبب غموضه.

حداثة «اللحظة» أو «اللحظة» في الحداثة، وعي نوعي للزمن، وعي خاطف حاد تختزله الحداثة في أقصر زمن هو هذه اللحظة نفسها، وعي بالصيرورة والتحول. قديما قال هرقليطس: التغير الدائم هو الملك، وابتداء من فرانسيس بيكون إلى برجسون وما بعد برجسون إلى اليوم صارت فكرة التغير حقا ـ كما يقول ن. البيطار ـ ملك الفكر الحديث[٨٣]، وحلت مقولة التحول والصيرورة محل مقولة الجوهر والكينونة، إلى أن صار الوعي بالصيرورة يشكل محور الحداثة، ومنطلقا للفكر الحديث[٨٤]. ولأن الصيرورة أو التحول الدائم مفهوم رئيس من مفاهيم الحداثة بلغت فيه حد الهوس ـ كانت الحداثة في نظر «هابرماس» مشروعا لم يكتمل[٨٥]، وباتت عند الشاعر والناقد المكسيكي «أوكتافيو باث» «مقطوعة عن الماضي وهي تندفع باستمرار إلى الأمام بوتيرة مدوخة، مما يجعلها عاجزة عن مد أي جذور، لا تعيش إلا ليومها من يوم إلى آخر. إنها عاجزة عن العودة إلى بداياتها من أجل استعادة طاقتها على التجدد»[٨٦]. هذا القول لباث يصب في مفهوم «اللحظة» الذي نتحدث عنه. ومثله قوله: «والحداثة ليست نفسها أبدا، إنها دائما الآخر. ولا يتصف الحديث بالجدة فحسب وإنما بالغيرية كذلك... كانت الحداثة، منذ ولادتها، هياما نقديا، بقدر ما هي نقد وهيام... كانت هياما مخدرا يبلغ أوجه في نفي نفسه، ونوعا من الهدم الذاتي الخلاق... ما ميّز حداثتنا عن حداثة العصور الأخرى ليس تقديسنا للجديد والمدهش على رغم أهميتهما، وإنما حقيقة أنها رفض، نقد للماضي القريب ومقاطعة للاستمرارية»[٨٧]. وعلى هذا، فمفهوم «اللحظة» يحمل تهديما مستمرا أو دوريا للأشكال والصيغ حتى لاتتمذج أو تتنمط أو تتمركز. هذا يعني أنه في إطار مفهوم اللحظة في الحداثة، تتجاوز الحداثة نفسها وتصححها، ولو بالتناقض معها، أي تمتلك، في ذاتها، سمة الحركة الدائمة المستمرة اللانهائية، الحركة العابرة أبدا. وكونها عابرة أبدا، يعني أنها لاتسمح لشيء ما بالتمركز النموذجي أو النمطي. وهو تمركز يُذكِّر بفكرة «المركزية المنطقية» Logocentrism عند دريدا ونقده لها، بل يغري بالقول بأن مفهوم هذه المركزية المنطقية ربما انطلق أو اغتذى من مفهوم «اللحظة» الحداثية الذي ينفي الثبات ويثبت الصيرورة والتحول.

ومن منطلق فكرة الصيرورة والتحول لم تكتف الحداثة بمقولة تجاوز الماضي، وإنما ذهبت بعض اتجاهاتها المتطرفة إلى القول بأن «الماضي خانق» ولا بد أن يقذف به من فوق باخرة الحداثة[٨٨]. وليس «الواقع» بأفضل حظا في نظر الحداثة من الماضي، فقد اتخذت من تدمير كل ما يمت إلى الواقعية بصلة مسارا، وهذا نجده في حركات الحداثة ومذاهبها كالانطباعية والتكعيبية والسريالية وغيرها[٨٩]. وفي إطار رفض الواقع غابت العلاقة بين الفنون الحديثة والحياة الاجتماعية. ولن يكون الكاتب الحديث «حداثيا» ـ وفق بارت ـ إلا إذا أدار ظهره للمجتمع[٩٠]. وربما يكون موقف الحداثة من الواقع صدى لنداء نيتشه «على الفنان ألا يحابي الواقع»[٩١] بمحاكاته وتقليده وتصويره، فمهمة الفن هي التجاوز لما هو معروف وسائد. وفي هذا يقول فلوبير: «كل ما أريد أن أفعله هو أن أنتج كتابا جميلا حول لا شيء، وغير مترابط إلا مع نفسه وليس مع عوالم خارجية»[٩٢]، أي منقطع الصلة بالواقع إلا أن تكون هذه الصلة هي من نوع نقد الواقع وكشفه، لأن رفض الواقع يتخذ في بعض وجوهه طابع النقد، نقد هذا الواقع برفض سلبياته وأمراضه وانحرافاته، وبكشف مافيه من تناقض ومخفي ومنسي ومسكوت عنه وغير مفكَّر فيه.

وعالم القصيدة من منطلق حداثي، وكما يذكر «جاكوب كورك» ليس ضروريا أن يكون «متطابقا مع الواقع بل ينبغي أن يكون مثاليا بفضل الخيال»[٩٣]. ولا يعني هذا أنه لا توجد علاقة للشعر مع الواقع، فهو محتاج إلى هذه العلاقة، لكن الأمر، فيما يبدو، هو أن هذا الواقع ومدركاته ـ عندما يدخل أفق القصيدة ـ يقع تحت سيطرة الخيال الذي يفكك علائقه ويجرده من مرجعياته المألوفة، فنصبح أمام واقع خيالي غريب. فكأن الحداثة لا ترفض إلا الواقع المعيش المألوف من أجل آخرَ متخيل. وعندما تتناول القصيدة الحداثية الواقع سواء المادي أو البشري فإنها لا تتناوله بالوصف أو الإيضاح، ولا تنقله كما ألفناه أو كما نتوقع وصفه ونقله. إنها تتناوله بطريقة تزيل ألفته بما تضفي عليه من تغريب. الواقع في القصيدة الحداثية يتجرد من منطقيته ووتيرته الإيقاعية المعهودة إلى واقع لايخلو من تنافر ونشوز وتشوه أحيانا بسبب غياب علاقاته. وما أكثر ما استبدت الرغبة برامبو لينطلق من حدود الواقع[٩٤]. وهو، إذا انطلق، فإلى عالم آخر يقيمه على

أنقاض واقعه الذي انطلق منه. وستكون انطلاقته مشحونة بطاقة التوتر والخيال المتسلط الذي يفكك الواقع المألوف ويبني آخر غريبا عن القارئ، مبهما لديه.

ومن فكرة الصيرورة والتحول، أو «اللحظة» في الحداثة، انبعث «اللامنتهي» أو «اللامكتمل» أو «اللامتقَن» شيئا مرحبا به في الحداثة. ولهذا نرى بودلير يقف ضد «المتقن»؛ ففي الإتقان اكتمال. ونراه، أيضا، يمتدح رسوم بودان ومانيه لأنها ـ كما يقول ـ تلتقط الزمن «المتموج»[٩٥]، ربما لأن المتموج غير محدد المعالم وغير مكتملها. إنه يتموج فلا يتحدد ولا يأخذ صفة الإتقان والاكتمال، يتموج فيبدو متشظيا متجزئا غير متسق وغير تراتبي، أي يغيب التعالق بين أجزائه. وهذا ما نلاحظه في قصيدة الحداثة حين يبدو عدم التماسك بين أجزائها «في بنيتها السطحية في الأقل» وحين يراوغ معناها ويتموج، وحين تغيب فيها الوحدة الدلالية المنسجمة.

ومن سمات الحداثة ما يمكن تسميته بـ «الذاتية» إلى حد إحساس الشاعر الحداثي بذاتيته إحساسا حادا يكاد يفصله عن الآخر. وحسب رأي «أورتيجا جاسيت» Ortigay.Gasset يميل الفنان المعاصر إلى إضفاء شرعية على آرائه الذاتية، فالأفكار الفردية تحل محل المعرفة الموضوعية، وما هو ذاتي يصبح موضوعيا[٩٦]. أي إن الذات تصبح هي المفكر وموضوع الفكر في الوقت نفسه. وفي هذا قلب للمعهود من القيم الجمالية، وطرح جديد لم يألفه الشعر. والتركيز على الذات أو الذاتي، موقفا وتصرفا وفكرا ـ مقابل العام والموضوع والظاهر ـ نهج عند بعض رواد الحداثة، إذ في الحداثة الإنجليزية ـ مثلا ـ يرى ماكس شتيرنر أن الحقيقة الساطعة الفريدة تتمثل في الذات الشخصية، فحاجتها ورغائبها وطموحاتها هي مسوغ وجودها وحضورها. هذه الذات فريدة، ولهذا فمطالبها فريدة وكذلك أفعالها وتصرفاتها. وهي تتخذ مواقفها لنفسها، وتطور نفسها من أجل نفسها[٩٧]. هذا التركيز الواضح على الذات ربما يوهم بتعاليها عن الآخر وانفصالها عنه وعدم التواصل معه، وربما يعود إلى استبطان الذات والتوغل فيها فيخرج التعبير الشعري نتيجة هذا التعالي وهذا الاستبطان وهذا التوغل مبهما ملتبسا.

ويندغم مع سمة الذاتية ما يطلق عليه عبد الغفار مكاوي «طرح النزعة البشرية»، وعندما يتخلص الشعر من هذه النزعة يبدو كأنه لا يتحدث إلى أحد وإنما إلى نفسه، ولا يبدي محاولة لجذب انتباه القارئ أو إغراء المستمع،

كأنه يتكلم بصوت مختلف لا يدل على أنه يخرج من فم إنسان[٩٨]. ولا تعني «الذاتية» أو اطّراح النزعة البشرية تنكرا للبشرية وميلا إلى التوحش، وإنما هو ـ كما أشرت من قبل ـ غوص في أعماق الذات واستبطان لها ببعد الحداثي عن تجارب الحياة وعن التحسس عن قرب لقضايا المجتمع، كما يقود إلى التجريد وهو موطن من مواطن الغموض والإبهام.

وربما تكون الذاتية، في بعض مظاهرها، راسبا من رواسب الرومانسية، غير أن الظاهراتية، فيما يبدو، قد أسهمت في تأسيسها أو ترسيخها؛ فالعالم - عند الظاهراتي - هو ما يفترضه أو يقصده. وينبغي أن يُفهم بالعلاقة به بوصفه تماديا لوعيه (أي وعي الإنسان)، ومن الواجب النظر إلى الذات بوصفها أصل كل معنى ومصدره. والظاهراتية أعادت مركزة العالم على الذات البشرية[٩٩]. بل إن هايدجر يربط نشأة الحداثة بهذا الحدث الفلسفي المتمثل في جعل الذات مركزا ومرجعا.

أما فيما يتعلق بـ «ما بعد الحداثة»، فحسب رأي بعض المفكرين والنقاد أن مرحلتها بدأت في الخمسينيات أو منذ الثلاثينيات من القرن العشرين[١٠٠]. كما يقال إن أول من استعمل مصطلح «ما بعد الحداثة» هو الشاعر تشارلس أولسون في رسالة كتبها عام ١٩٥١م إلى أحد أصدقائه يقول فيها، مشككا في قيمة التراث مقارنة مع الحاضر وتدفق عطاءاته: «ألم يكن من الأفضل لنا نحن «ما بعد الحداثيين» أن نترك أشياء كهذه وراءنا»، ثم بدأ المصطلح بعد هذا يجد قبولا في حقول الثقافة والفن، وصار يشير إلى المرحلة التاريخية التي تلت الحرب العالمية الثانية، والتي تعنى بالتوجه التجريبي»[١٠١]. ويبدو أن هذا يتزامن مع انتقال المجتمع الغربي من تقنية الصناعات الثقيلة إلى الصناعات الدقيقة، أي انتقاله من مجتمع الحداثة إلى مجتمع ما بعد الحداثة في حالة التفريق بين المصطلحين.

فما يبدو هو أن «مابعد الحداثة» تشبه سابقتها «الحداثة» فيما يشوب مفهومها من غموض؛ فـ «فوكو» في مقالته «ما هي الأنوار؟» ينعتها بالغامضة والمخيفة[١٠٢]. و«إيهاب حسن» (وهو في الريادة ممن كتبوا عن «ما بعد الحداثة») لايشك في أن هناك مشكلات مفهومية تكمن في صلب ما بعد الحداثة. وفي إطار هذه المشكلات المفهومية، هناك معاناة مصطلح «ما بعد الحداثة» من عدم الاستقرار الدلالي: «أي أنه لايوجد إجماع واضح بين الباحثين

حول معناه»، كما هناك تداخل بين مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة؛ فحسب تعبيره: يقوم دليل «على أن ما بعد الحداثة، ثم الحداثة أكثر فأكثر، أخذت تنزلق وتنحدر في الزمن، مهددة بجعل أي تمييز تفريقي بينهما أمرا ميئوسا منه»[١٠٣]. وإلى نحو من هذا يذهب «سمير أمين» الذي نفهم منه أن مصطلح «ما بعد الحداثة» يأتي ضمن الثياب المتنوعة والأشكال المتعددة، المتتالية والمتفاوتة، المتكاملة والمتعارضة، لهذا لايرى ميزة في استخدام تلك المقاطع التي توضع قبل كلمة «الحداثة» مثل «Neo» «أي جديد» أو «Post» «أي ما بعد»[١٠٤]. ولعل من أدق التشخيصات وأجملها في هذا السياق، هو ما يذهب إليه «جيل ليبوفيتسكي» بقوله: «إن حركة «ما بعد الحداثة» تبدو تعميما ديموقراطيا للحداثة، أو دفعا بها إلى حدودها القصوى»[١٠٥]. وبعضهم يراها مرحلة لاتقع خارج الحداثة أو بعدها وإنما هي أقرب أن تكون مراجعة الحداثة لنفسها لنقد بعض أسسها[١٠٦]. لا «ما بعد الحداثة» دون «حداثة» بل إن جان - فرانسوا ليوتار يذهب أبعد من هذا فيرى أنه «لايمكن لعمل أن يصبح حداثيا إلا إذا كان ما بعد حداثيا أولا، وما بعد الحداثة بناء على هذا الفهم ليست الحداثة عند نهايتها بل في حالة الميلاد، وهذه الحالة دائمة»[١٠٧]. وبسبب هذا التداخل أو التشابك بين الوضعين يمكن تفسير ما بعد الحداثة بأنها تصحيح الحداثة وتجاوزها لنفسها في إطار واحدة من أهم سماتها وهي «اللحظة» التي وقفنا عندها سابقا، اللحظة التي يضيء بعضَ أبعاد مفهومها قولُ بودلير: «جَعْل الأمر جديدا المرة تلو المرة»[١٠٨]، فمن هذه السمة (اللحظة) تسمح الحداثة لنفسها بأن تفرز أفكارا تختلف عما أفرزتها سابقا وربما تتناقض معها. ولعل تفسير إيهاب حسن لبعض الاستعمالات المبكرة لمصطلح ما بعد الحداثة، بأن القصد من هذه الاستعمالات هو الإشارة إلى رد فعل على الحداثة وقائم في داخلها[١٠٩]، هو مما يندغم فيما نقول؛ فرد الفعل هذا، رغم اختلافه مع أفكار الحداثة، لم يكن من خارج الحداثة وإنما من داخلها. وهذا الاختلاف أو التجدد أو التحول المتناقض في مسيرة فكر الحداثة هو ما جعل بعض نقادها ومنظريها يطلقون عليها «ما بعد الحداثة» أو «الحداثة الجديدة». على أن مصطلح «الحداثة الجديدة» نفسه دليل على الاستمرارية وإن كان هناك بعض التغيرات. وقد كتب «روبرت أتلر» و«جيرالد غراف» مؤكدين أن ما بعد الحداثة في بعض جوانبها هو امتداد للبرنامج الحداثي، وفي جوانبها الأخرى رد فعل له[١١٠].

وهذا إشارة إلى تداخلهما. ويقال إن ما بعد الحداثة تمجد غير العقلاني وغير الواقعي، بخلاف الحداثة التي وسمت بعقلانيتها، لكن المعروف أن أدب الحداثة، بتناقضاته وعدم منطقيته وشطحاته الخيالية، إلى درجة تعزل الشاعر عن واقعه يفارق العقل والمنطق والواقع. ما بعد الحداثة مصطلح فضفاض ـ كما يقول امبرتو ايكو ـ وهي فضفضة لم تجعله يختلط ويتقاطع مع مصطلح الحداثة فحسب، وإنما أبعدت به في مرجعيته التاريخية، إلى حد أن ايكو لم يستغرب «ربما ساخرا» إذا ما شملت مقولة ما بعد الحداثة هوميروس[١١١]. وما بعد الحداثة، مثل الحداثة، لا تعفّ عن محاولة تدمير الماضي. وإذا تعذر هذا اقترحتْ زيارته بسخرية. ولهذا يمكن للّحظة الحداثية، ومابعد الحداثية أن تتعايشا أو تتناوبا أو تتبع كل منهما الأخرى. ولعل من أوضح ما يشير إلى تداخل الحداثة بما بعدها، أن النقاد يختلفون في تصنيف بعض النصوص الأدبية حين يعدها بعضهم حداثية والآخر ما بعد حداثية، مثل رواية «يقظة فينيجنز» Finnegans Wake لجيمس جويس؛ ففي الوقت الذي يعد فيه «جون بارث» هذه الرواية نصا حداثيا، يعدها «امبرتو إيكو» نصا «ما بعد حداثي»، أو على الأقل، دشّن الخطاب ما بعد الحداثي[١١٢]. وعلى أي حال ففي فكر ما بعد الحداثة ما يسبب التباس الشعر وإبهامه؛ لنأخذ مثلا رفضها للنص المغلق المحمل بالأحكام القاطعة والآراء النهائية التي تقوم على وهم امتلاك المؤلف لليقين ومعرفته للحقيقة المطلقة انطلاقا من كون المطلق من مرفوضات الحداثة. فبدلا من هذا تدعو المؤلف إلى أن يقدم نصا مفتوحا غير واضح الدلالة حتى يتاح للقارئ أن يشارك بفعالية في كتابة النص وإيجاد هذه الدلالة من خلال عملية تأويلية[١١٣]. بل إن عدم محدودية الدلالة في الكتابة هي من سمات مابعد الحداثة وفق جاك دريدا. والنص الشعري «ما بعد الحداثي» يفضل الكلمات المفرغة من الدلالة، على الإشارات الدالة[١١٤].

من هنا نستطيع القول إن الحداثة، وما بعد الحداثة كلتيهما ـ بما تحملانه من مفهومات حضارية وفنية معقدة، ومن معرفة انفجارية شمولية ـ أصابتا الشعر في شكله ومضمونه بإصابات يأتي في مقدمتها الإبهام.

وكان يدور في فلك الثقافة الغربية وحداثتها حركات أو مذاهب أدبية لها تأثير مباشر على ظاهرة الإبهام في الشعر. ولهذا سنقف عند ما هو ضروري ومهم من هذه المذاهب.

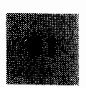
الرومانسية

قبل الرومانسية كانت الكلاسيكية. وكانت «الكلاسيكية» تتحرك وفق قوانين أو قواعد نستطيع إجمالها في تقليد القديم ومحاكاته واستيحاء موضوعاته؛ وتجويد الأسلوب والعناية به من خلال انتقاء ألفاظه ووضوحه، وتوظيف العقل في المنتج الأدبي ليكبح العواطف ويحد من جموح الخيال. وكل هذه القواعد تقود إلى نص واضح محدد الدلالة. فجاءت الرومانسية في أعقاب الكلاسيكية. وكانت، إلى جانب عوامل أخرى، رد فعل للكلاسيكية وما فيها من قوانين. ولهذا فهي في جوهرها ثورة على الأدب القديم، وتمرد على موضوعاته وطرقه الفنية، كما هي ترحيب بالعاطفة والخيال تفسح لهما مجال الظهور والتعبير والعمل والانطلاق، وبخاصة الخيال وما له من جموحات في الشعر الرومانسي.

ويبدو أن الرومانسية بقواعدها هذه كانت بيئة صالحة لأن تتنفس فيها الحداثة، أو أن تتنفس هي في الحداثة. المهم أن هناك علاقة بينهما؛ فالحداثة «بدأت بدايات متأنقة» كالرومانسية. وهي كالرومانسية أيضا في كونها انتفاضة ذات طابع عالمي ضد الماضي ومخلفاته الفنية، انتفاضةً ذات أفكار وأشكال وقيم بارزة انتشرت من قطر إلى آخر لتصب في التراث الغربي[١١٥]. ولعل من أوضح ما يشير إلى هذه العلاقة أن كلمة الحداثة كانت تستعمل من حين إلى آخر مرادفا للرومانسية[١١٦]. وهذا يوحي بوجود مضامين، أو جذور مضامين حداثية في الرومانسية أو جذور مضامين رومانسية في الحداثة. وكون الرومانسية (إذا صح هذا) هي من بين ما تناولته الحداثة بالتحطيم، لاينفي تلك العلاقة بينهما، لأن الحداثة ـ كما عرفنا ـ تحطم حتى نفسها بهذا التجاوز الذي تلح عليه من خلال فكرة «اللحظة». الحداثة إذن، حاضرة في الحركة الرومانسية[١١٧]، مثلما هي حاضرة في الحركات التي بعدها. وذلك بسبب استمرار وجود عناصر رومانسية في الحداثة مثل «الاهتمام بالعلاقة بين الذات والموضوع وبالتجارب المكثفة»[١١٨]. وإذا كانت الرومانسية قد انتهت (بوصفها موضة أدبية أو فنية) فإن بعضهم يرى أن الحداثة بدأت من حيث انتهت تلك الرومانسية، كأن الحداثة استمرار لها أو وريث، أو أن الحداثيين ـ كما يذهب جون بارث ـ هم حاملو مشعل الرومانسيين[١١٩]؛ ذلك أن الرومانسية

اهتمت «بالتجديد الجذري وبالتجريبية في المضامين الجمالية والأسلوبية».
والنزعة التجريبية بخاصة لا توحي بالتجديد والغموض والتكلف في الفن فحسب، وإنما توحي بالضبابية والغرية والتفكك(١٢٠). فكأن الحداثة استمدت نزعتها التجريبية من الرومانسية مع الفارق بين تجريبية كل منهما؛ فتجريبية الحداثة أكثر ضبابية وتعقيدا وغموضا. وربما، بسبب هذا ونحوه، نظر بعض النقاد إلى الحداثة «كأنها انبعاث للرومانسية بصورة متطرفة وغير عقلانية»(١٢١)، أو أنها ـ كما يقول إيلمان كرانسو ـ «لم تشكل انشقاقا عن الحركة الرومانسية بقدر ما كانت استمرارية معقدة لها»(١٢٢).
تلك، في تقديري، بعض ملامح العلاقة بين الرومانسية والحداثة بوجه عام.
ونقول «بوجه عام» لأن «بيير ف. زيما» أوجد قرابات بين الرومانسية والحداثة في وجهها التفكيكي، بل إن فيما يقوله، ما يقود إلى الفهم بأن الرومانسية، هي «إرهاص» للتفكيكية؛ فهو يقول إن الرومانسيين، في نقدهم للغة، يعارضون المنهجية والتراتبية وسيطرة صعيد المضمون (المدلول)، ويعطون الأولوية للفكر المشذّر الذي يعني إنكار الفكرة العقلانية التي تقول بأن بالإمكان جعل كل واقع شفافا ومفاهيمَ وحيدة المعنى. وهذا (وفق زيما) تشديد من الرومانسيين، قبل أنصار التفكيكية بوقت طويل، على الإنتاجية الجامحة للغة، هذه الإنتاجية التي لاتبدو في شفافية اللغة ووضوحها، وإنما في أضوائها الخافتة وكُمْدتها [كُدْرتها وعدم صفائها] وفي سياق هذه القرابات بين الرومانسية والحداثة، يذكر «زيما» أن الرومانسي يشدد على تفوق الفن والشعر على الخطاب المفهومي، ذلك أن الرومانسي، في تقديره، هو أول من هاجم المركزية المنطقية Logocentarism كما أنه سبق، بنقده عقل عصر الأنوار والعقل الجدلي من نواح عديدة ـ سبق نقدَ دريدا والتفكيكيين الأمريكيين. وليس مصادفة أن ينتسب التفكيكيون الأمريكيون غالبا إلى الرومانسية الإنجليزية والألمانية. كما يذكر أن رومانسية «فريدريش شليغل» تستبق مقالات التفكيكية، على الأقل من بعض النواحي، وأن الرومانسيين، بمناداتهم بإلغاء الحدود النوعية وباندماج العلم بالفن: «كل الطبيعة وكل العلم ينبغي أن يصيرا فنا» ـ إنهم بهذه المناداة وهذا الاشتراط يبشرون ببرنامج دريدا التفكيكي الذي يرفض الاعتراف بالتمييز بين الأدب والنظرية أو بالتعارض بينهما. كما يذكر أيضا، أن فكر

الرومانسيين لاينبذ الخَواء مثلما يفعل فكر العقلانيين، بل يقبل به بوصفه يشكل جزءا منه هو بالذات. «ليست المهمة الرومانسية على وجه الدقة - الشعرية - هي تبديد الخَواء أو القضاء عليه، بل هي بناؤه أو القيام بعمل مفسد للنظام». وبهذا، بالضبط، تنتسب إلى التفكيكية التي لاتسعى للسيطرة على خواء اللغة، بل لجعله بليغا [١٢٣]. لن توهمنا هذه القرابات، التي ذكرها زيما، بأن الرومانسية تفكيكية، لكنها ستشجعنا على أن نخلص إلى القول بأن الروح الرومانسية لا تزال باقية تتنفس، بصورة ما وبمقدار ما، في الحداثة وحركاتها وشعرها، لها تأثير في الحركات أو المذاهب التي أتت بعدها، ولها تأثير في الشعر الحديث وفي شعرائه. ولقد مهدت الرومانسية لهذه المذاهب الأدبية[١٢٤] التي أتت بعدها مثل الرمزية والسريالية، وذلك بما تحمله من مبادئ نوعية تُعد في الواقع بذورا لهذه المذاهب. ولعل أبرز هذه المبادئ النوعية، الذي ورثته هذه المذاهب جميعا عن الرومانسية، (فهو يعد مشتركا بينها) هو إخراج الشعر الغنائي من دائرة المحاكاة إلى أفق ربما يكون أكثر رحابة وانطلاقا وتفاعلا مع الشأن الإنساني، وهو التعبير عن الوجدان الفردي للشاعر. فهذه فلسفة نهائية للشعر الغنائي ـ كما يقول محمد مندور ـ [١٢٥]، وضعتها الرومانسية. وبقي جوهر هذه الفلسفة في جميع المذاهب الأدبية موجودا بشكل ما لا تستطيع تغييره. فالرمزية لم تهاجم الاتجاه أو الطابع الوجداني في الشعر الغنائي، لكنها غيرت طريقة التعبير حين تحولت من التعبير بالمباشرة والتقرير إلى التعبير بالإيحاء عن طريق الرمز والصورة، ودخلت في هذه الصور الاعتبارات النفسية بديلة للاعتبارات الشكلية أو مقدَّمة عليها ومختلطة بها في الأقل. والسريالية لم تغفل الوجدان لكنها تتناوله بشكل أعمق يغوص في أعماق النفس ليكشف عن عالم اللاوعي ومخزوناته. وبعض الباحثين يذهب أبعد من هذا فلا يرى الرومانسية مجرد ممهد للمذاهب التي لحقتها، أو أنها قد انتهت بظهور هذه التيارات الفنية. إنه يراها مستمرة في هذه المذاهب، بل إن هذه المذاهب «الرمزية والسريالية والوجودية» ليست سوى مظاهر «وربما جوانب أخرى للرومانسية صبت في قوالب تعبيرية جديدة، واحتالت بذكاء لكي تظهر في طبيعة مختلفة عن طبيعة أصولها الأولى، رغم أنها ليست في حقيقتها سوى ردة روحية على



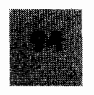
عالم المادة شأن الرومانسية»[١٢٦] ويذهب إحسان عباس قريبا من هذا حين ذهب إلى أن السريالية يمكن أن تعد آخر مراحل التطور في الاتجاه الرومانسي[١٢٧]. وحين رأى أن المدرسة الرمزية عودة للرومانسية في ثوب جديد، وأن هذه الرومانسية، بهذه العودة، قد أسلمت نفسها إلى الرمزية[١٢٨]. وهذا يعني أن هذه الحركات الأدبية من رمزية وتعبيرية ودادية وسريالية، ينتظمها خط واحد متطور هو الخط الرومانسي؛ كأن الرومانسية هي القاسم المشترك بين هذه الحركات. ويبدو هذا صحيحا إلى حد ما؛ فالشعر الحداثي في جوهره شعر غنائي، وما فيه من تعقيد وصعوبة وإبهام وتقنية كتابية جديدة يخفي هذه الغنائية ويخففها، لكن حلحلة هذا التعقيد وهذه الصعوبة تسفر عن ملامح هذه الغنائية التي تعد خصيصة واضحة في الشعر الرومانسي.

وليس ما بين الرومانسية وبقية المذاهب الأدبية الأخرى هو مجرد تقاطع، فهذا التقاطع في أصله علاقة جذرية. الرمزية - مثلا - انطلقت من الرومانسية، وهي ذروتها، أو هي - كما يقول يوجين لامبرت - تهذيب وتكثيف للتجربة الرومانسية التي تفترض معرفة مسبقة بعالم «غير مترابط»[١٢٩]. و«أنّا بلكيان» ترى أنه، من دون الأخلاقيات التي تجمع الرمزيين، أي وجهة نظرهم في الحياة وفي العالم - لايبقى بين الرمزية والرومانسية إلا فروق قليلة[١٣٠]. وإذا كان انطواء الفرد على عالمه الداخلي هو مما تولدت منه الرمزية[١٣١]، فإن هذا الانطواء زمن رومانسي، أو كان زمنا رومانسيا. وعلى هذا يصح القول بأن الرومانسية حضنت الرمزية بشكل ما وإلى حد ما. والحركة الدادية ذات تراث تمتد جذوره - كما يقول روبرت شورت - في أعماق الرومانسية[١٣٢]. أما السريالية فيقول رائدها «اندريه بريتون»: إنها «ذيل الرومانسية»[١٣٣]، ولايبدو أن بريتون بهذا يجاوز الحقيقة، وبخاصة إذا عرفنا أن الرومانسية في أساسها محاولة للتحرر من القيود والأنماط الكلاسيكية القديمة، وأن السريالية إلحاح على هذا الاتجاه وتطبيق له. ولعله، بسبب هذا الاتجاه الذي ابتدعته الرومانسية، كان الفنانون السرياليون في انجلترا ينظرون - كما يقول وليد منير - «بنوع من الحنين إلى أعمال «كولريدج» و«كيتس» و«بايرون» كآباء أولين تضمنت أشعارهم جذور هذه الحركة التي تبلورت واتضحت ملامحها فيما بعد»[١٣٤]، كأنما قد خرج هؤلاء الفنانون السرياليون من معطف الحركة الرومانسية.

وهذه العلاقة بين الرومانسية وما تلاها من مذاهب أدبية، تعني علاقة بينها وبين الشعر الحديث نفسه. وهي علاقة تشير إلى كون الرومانسية أصلا ومنبعا رئيسين لهذا الشعر. وفي هذا ينقل لنا غالي شكري أحد استنتاجاته من كلام للناقد ليفيز، ويذهب في هذا الاستنتاج إلى القول: بأن «جذور الشعر الحديث تحمل في شعيراتها الدقيقة كافة السمات الواضحة في ثمار هذا الشعر»[١٣٥] الرومانسي. وهذا الاستنتاج في رأي غالي «قاعدة مهمة» لأن اختيار ليفيز لشعر كولريدج وكيتس يعد «اختيارا عميقا واعيا بخطورة الإرهاصات الفنية القائمة في هذه النماذج الممتازة، والتي مهدت بدورها وبشرت بقدوم الشعر الحديث»[١٣٦]، وهذا التمهيد والتبشير يعني، بعبارة أخرى، أن المصادر الأولى للشعر الحديث هي الرومانسية بمبادئها وأفكارها التي وجد فيها هذا الشعر أفقا رحبا خصبا بتحركه ونموه.

ولعل أوضح دليل على تأثير الرومانسية في الشعر الحديث تأثيرُها في رائد الشعر الحديث نفسه (بودلير)، إذ الرومانسية بالنسبة إليه هي «التعبير الأكثر جدة وحالية عن الجميل»، ومن يقول كلاما رومانسيا، في نظره، يقول فنا حديثا[١٣٧]. وكتب مرة يقول: «إن الرومانسية بركة من السماء أو من الشيطان، وقد تركت فينا جروحا لن تندمل أبدا»[١٣٨]. وأحسب أن الإبهام أو الغموض في الشعر هو من هذه الجروح التي تركتها ليس بشكل مباشر وإنما في شعيرات جذور الشعر الحديث الدقيقة التي تحمل سمات رومانسية، ثم نمت مع هذا الشعر حتى شكلت خصائصه وظواهره التي يأتي الإبهام واحدة منها. وفي سياق تأثير الرومانسية في الشعر الحديث يقول عبدالغفار مكاوي: «إن الأدب الحديث رومانتيكية تخلصت من الرومانتيكية أو أرادت أن تتخلص منها»[١٣٩]. ومع ما يبدو في هذا القول من مفارقة، إلا أنه يعبر عما للرومانسية من أثر في الشعر الحديث وشعرائه الذين جاءوا بعدها، الذين لم تكن ثورتهم عليها ـ كما يرى مكاوي ـ إلا لشعورهم بأنهم واقعون في أسرها[١٤٠]. على أن هذه الثورة، في رأيي، ليست نفيا أو إبعادا رافضا متنكرا للرومانسية ومبادئها، وإنما هو «موقف» في إطار سمة الصيرورة والتحول في الحداثة، أو في إطار مفهوم «اللحظة» فيها.

هذه العلاقة المتفرعة للرومانسية، بينها وبين الحداثة من جهة، وبينها وبين المذاهب الأدبية التي جاءت بعدها من جهة، وبينها وبين الشعر الحديث من جهة ثالثة - إلامَ توصلنا؟ أو ماذا نستنتج منها؟ نستنتج أن الغموض أو الإبهام الذي يعد ظاهرة من ظواهر هذا الشعر الحديث - له، هو الآخر، علاقة بالرومانسية وللرومانسية علاقة به. صحيح أن هذه العلاقة ليست في مستوى القوة والوضوح والمباشرة الذي لها بين هذه الظاهرة والحركات الأدبية الأخرى اللاحقة، فهي متوارية في سمات رومانسية لم تكن لتتهيأ لها فرص الظهور بهذه القوة والمباشرة والوضوح إلا فيما جاء بعد الرومانسية من مذاهب مثل الرمزية والسريالية والدادية. أي إن ما فعلته الرومانسية هو أنها حضنت بمقدار ما، بسبب خصائص معينة فيها، هذه الظاهرة حتى فرخت في المدارس اللاحقة إبهاما ظاهرا عندما تعهدت (المدارس) هذه الخصائص بالتفصيل والتوسيع والتوظيف، وعندما أنبتت خصائص أخرى ساهمت في ظهور هذا الإبهام وتجسده ظاهرةً أو إشكالية شعرية. يمكن القول بأن علاقة الرومانسية بالغموض، وإن كان نسبيا في شعرها، تبدأ يوم أن تمردت على القوانين الكلاسيكية التي تهتم بالقديم ومحاكاته، وبالعقل واتساق عباراته، وبالأسلوب وتهذيبه وإتقانه، فخرجت بقوانين بديلة تحتفل بالعاطفة والخيال ومحاولة ابتداع موضوعات وأشكال وقيم فنية جديدة بدلا من الاتكاء على القديم والاستمرار على نهجه. وفي كل ما خرجت به الرومانسية أو بعضه ما يسبب الغموض ويقود إليه بدرجة ما. بل إن بعض النقاد (ليفيز) يذهب إلى أن في الرومانسيين غموضا «ولاتحددا»، ويرجح أن غموضهم وعدم تحددهم هو السر الكامن وراء قوتهم[١٤١]. وفضلا على هذا وتعزيزا له، أبطلت الرومانسية، في إطار تقديرها للعمل الفني، فكرةَ الوضوح التام أو ما يخدمه كالحشو مثلا. و«فكرة واضحة»، هي في تقدير الرومانسيين، مرادفة لـ «فكرة صغيرة». ولهذا فهم يجعلون للغموض والإبهام في الفكرة قيمة أدبية رفيعة الشأن؛ فالإبهام - مثل اللانهاية والأبدية - يطلق سراح الفكر، ويمكنه من أن تتسع قواه الباطنية وتمتد غير خاضعة لحكم الحقائق الظاهرية للأشياء. ولهذا، فبُعد المسافة يكسب المنظر سحرا، ذلك لأن البعد يبعث على عدم الوضوح[١٤٢]. وفي هذا الإطار أدركت



الرومانسية أن الشعر ينبغي أن يشتمل على شيء من الإيحاء بالدلالة بدلا من توصيلها مباشرة، وأن يترك شيئا آخر لخيال القارئ وذهنه مثلما يحصل مع الصورة الرومانسية التي تأتي ضبابية مظللة قابلة للإدراك ولكن بخفة، والذهن يتطلع إلى مضمونها دون أن يستطيع القبض عليه أو عليها[١٤٣]. وهناك، إلى جانب ما ذكر، خصائص رومانسية ربما تُسبب الغموض أو تمهد له. ومن هذه الخصائص مايطلق عليه جون كوين «عدم الاتساق» ويقصد به الربط بين أفكار ليس بينها رباط منطقي في الظاهر. وفي رأي كوين أن الشعر لم يعرف هذه الخاصة إلا مع الرومانسيين الذين قرروا إلغاء الخضوع لتوالي الأفكار[١٤٤]. وإذا لم تتسق الأفكار وتتوالى بسبب انقطاع بعضها عن بعض، تعرضت من دون شك للغموض. والواضح أن هذه الخاصة (عدم الاتساق) تنسجم مع ماذهب إليه الرومانسيون من تمرد على العقل؛ فالعقل اتساق وتسلسل في الأفكار لكن تحاشي هذا التسلسل والاتساق يعني عملا ضد العقل (الكلاسيكي في الأقل). صحيح أن الرومانسيين كانوا معتدلين في هذا، وأن من جاء بعدهم هم الذين ذهبوا في هذا الاتجاه إلى مدى بعيد جدا، إلا أنه تظل للرومانسيين الخطوة التمهيدية الأولى.

ولأن الخيال منطلق رئيس من منطلقات الرومانسيين، كانوا يوغلون فيه أحيانا فتأتي مجازاتهم وصورهم غريبة لاتخلو من تضاد وتناقض بسبب اعتمادها على الخيال الجامح. وبسبب هذا الخيال الجامح ـ فيما يبدو ـ وصف إرنست فيشر الرومانسية بأنها نزعة «ترمي إلى إضفاء معنى رفيع على الأشياء التافهة، ومظهر باهر على الأشياء العادية، وإسباغ روعة المجهول على الأشياء المعروفة»[١٤٥]. لنأخذ مثلا هذا البيت لفيكتور هيجو ففيه يظهر جموح الخيال وعدم ترابط عناصره في الوقت نفسه:

وشمس سوداء مرعبة يشع الليل منها[١٤٦].

فما هذه الشمس السوداء؟! كيف يجتمع النور (الشمس) والسواد؟! وكيف يشع الليل من الشمس؟! لكنه جموح الخيال والجمع بين المتناقضات الذي يصيب أشعار الرومانسيين أحيانا فيبهمها ويغمضها. ويبدو أن جموح الخيال هذا عند الرومانسيين هو ما جعل تيري ايغلتون يقول إن الأدب، مع

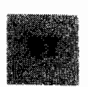
حلول المرحلة الرومانسية، أصبح مرادفا فعليا لما هو تخيلي. وفي ظل هذا «التخيلي» أصبحت الكتابة عما ليس موجودا أكثر قيمة وإثارة للنفس؛ فكلمة تخيلي، إلى جانب ما تنطوي عليه من مفهوم مصطلح «خيالي» ـ وهو مصطلح واصف ـ تنطوي، أيضا، على معنى «الرؤيوي»[١٤٧]، أي الكشفي والحدسي والغوص في المجهول وغير المنتهي، فكأن الرومانسية بهذا هي مصدر الرؤيا في شعر الحداثة. ويبدو أن أهمية هذا في المذهب الرومانسي هو ماجعل فيكتور هيجو يرى أن الفرق بين المنتهي واللامنتهي هو الفرق بين الكلاسيكية والرومانسية[١٤٨]. ومن أجل الحصول على «اللامنتهي» لابد أن يتمتع الخيال، حسب رأي أحد شعراء الرومانسية ونقادها (نوفاليس)، بحرية تكفل له تخليط الصور جميعا بعضها ببعض. ولغته لا تستهدف التوصيل والإفادة، وهي لغة معتمة غامضة ربما لا يفهمها الشاعر نفسه أحيانا. وعنده أن الوضوح هو من تلك الصفات التي تطلق عادة على أنواعه المنحطة[١٤٩].

هذا الخيال الطموح الجموح عند الرومانسيين هو في أحد معانيه «مظهر ـ كما يقول محمد غنيمي هلال ـ لظمئهم في تعرفهم على مثلهم من خلال ما تجيش به نفوسهم من عواطف ومشاعر، وقد دفع ذلك كثيرا منهم إلى محاولة التعرف على ذات أنفسهم بالغوص في أعماق النفس، وما توحي به الصور الشعورية من صور لا شعورية تتجلى في النوم والأحلام»[١٥٠]، وهنا نقف على ربط غنيمي هلال بين الخيال والأحلام عند الرومانسيين لنتخذه مدخلا إلى الربط بين الشعر والأحلام عندهم ؛ ذلك أن مجال الأحلام في أدب الرومانسيين قد اتسع حتى صار شاغلا لهم، وجانبا مهما من جوانب حياتهم وشخصياتهم، وموضوعا خصبا ينهلون منه لفلسفتهم وأدبهم [١٥١]. وفي هذه الفلسفة يتردد أن «الحلم إيحاء إلى الإنسان بجوهر نفسه، وأنه أخص خصائص الحياة، وأكثر مظاهرها جدة، وأنه في صفائه صورة للنفس الصادقة، ورباط ما بين الإنسان والعالم، وطريقة لمعرفة ما وراء الشعور وما وراء الطبيعة»[١٥٢]، فإذا كانت للأحلام هذه المكانة عند الرومانسيين، فالمرجح أن تتسرب إلى شعرهم وتختلط به. والمعروف أن الأحلام وصورها ومشاهداتها هي رموز يغلب عليها الترابط غير المنطقي والاختزال الخاطف للزمن، فإذا حلت في الشعر طبعته بطابعها وأصابه

شيء من رمزيتها الغامضة. وصحيح أن توظيف الرومانسيين للأحلام لا يقارن بما بلغه عند الرمزيين أو السرياليين إلا أنه توظيف استفادت منه هاتان المدرستان إلى جانب استفادتهما من نظريات فرويد في علم النفس وتفسيره وتحليله للأحلام.

ولأن العاطفة هي منطلق رئيس آخر من منطلقات الرومانسية فقد انصرف الشعر الرومانسي عن الخارج إلى داخل الإنسان وأحداثه النفسية بدلا من الأحداث الخارجية. ومن هنا رفضه لشعر المناسبات ولغته الخطابية الواضحة. والمعروف أن عالم النفس هو عالم لا يخلو من دروب دقيقة ضبابية معقدة. وتناولها، بالتعبير عنها، من المرجح أن ينتج شعرا شبيها بما فيها من الضبابية والتعقيد. ومن منطلق هذه العاطفة يؤمن الشاعر الرومانسي أن الشعر هو «فيض تلقائي للعواطف الدافقة» حسب تعبير الرومانسي «وردزورث»[١٥٣]. هذه العواطف والمشاعر عندما تتدفق وتندفع عفويا دونما تقييد أو تنظيم، من المرجح أن تخرج في شكل تعبيري لا يخلو من تعقيد في تركيباته وانبهام في دلالاته. وربما لهذا طلب إليوت من الشاعر أن يمارس نوعا من الرقابة على أثره الفني من أجل إيجاد توازن بين قواه العاطفية المتدفقة وقواه العقلية حتى لا تطغى أولاهما على الأخرى فيحدث اختلال في بنية القصيدة[١٥٤].

هذه الرومانسية الغربية التي لمسنا بعضا من خصائصها وتوجهاتها ومبادئها، مارست تأثيرها على الشعراء العرب ابتداء من أوائل القرن العشرين بعد اطلاع الشعراء العرب على الأدب الغربي وشعره والاستفادة منهما مثل خليل مطران بسبب ثقافته الفرنسية ومثل عبدالرحمن شكري بثقافته الإنجليزية. نذكر هذين بوصفهما رائدين من رواد الرومانسية من ناحية، ولأن ثقافتهما المختلفة، من ناحية أخرى، تعد قناة تسربت من خلالها الحركة الرومانسية إلى الشعر العربي، إلى جانب ما قام به جبران خليل جبران وغيره من اللبنانيين الذين تأثروا بالغرب وثقافته، وإلى جانب شعر المهجر بوجه عام. ولايعني هذا إهمال دور الموروث الوجداني في الشعر العربي ولا دور العوامل الاقتصادية والاجتماعية والنفسية في تبلور هذا المذهب عربيا، وإنما يعني أهمية تأثر الشعراء العرب بالرومانسية



الغربية في تكوين الرومانسية الشعرية العربية، وإمكان ظهور ما ذكرناه لتلك الرومانسية من خصائص ومبادئ في الشعر العربي، وإمكان أن تمارس الرومانسية العربية ما مارسته، أو بعض ما مارسته الرومانسية الغربية على غيرها من مذاهب أدبية أخرى. وبخاصة إذا علمنا أن بعض رواد الحركة الجديدة (الحداثية) تحدثوا عن تأثراتهم بشعر علي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجي وإيليا أبو ماضي، «لا في مصر وحدها (كما يقول عز الدين إسماعيل) وإنما في العالم العربي كله، وبخاصة في العراق، حيث ظهرت بواكير التجربة الجديدة في أواخر العقد الخامس»[١٥٥]، من القرن العشرين.

وبسبب ما في طبيعة الحركة الرومانسية العربية من تحرر وخيال منطلق أفادته من الرومانسية الغربية، فإن مما أثمرته هو إحداث خلخلة في عناصر الشكل الشعري[١٥٦]، كما أن الهدم والمغامرة[١٥٧] هما مما يجول في أفقها. ولابد أن تقود كل هذه الأشياء (الخلخلة والهدم والمغامرة) إلى الغموض بنسبةٍ ما وبنحو ما. بل إن بعض الشعراء الشبان الذين ظهروا في الثلاثينيات من جماعةً أبوللو والمهجريين ـ كما يقول أحمد عبد المعطي حجازي في مقدمته لقصائد اختارها من شعر خليل مطران ـ رُموا بالغموض[١٥٨]. وفي إطار غموض الشعر الرومانسي يذهب نذير العظمة إلى أن الرومانسيين كانوا أكثر قدرة من الاتباعيين (الكلاسيكيين) «على خلق أشكال جديدة من التعبير تتميز بغناها وعنفها كما تتميز بالغموض والشفافية في آن»[١٥٩].

وإذا قرأنا هذه الأبيات لجبران خليل جبران الذي يجد أدونيس في إنتاجه الينابيع المباشرة للاتجاه الرومانسي في الشعر العربي[١٦٠]:

جاورتم الأمس، وملنا إلى	يـوم مُوشّى صبحـه بالخفـاءْ
ورمتم الذكرى وأطيافها	ونحن نسعى خلف طيف الرجاء
وجبتم الأرض وأطرافها	ونحـن نطـوي بالفضاء الفضاء

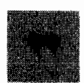
إذا قرأنا هذه الأبيات، يستوقفنا قوله: «يوم موشى صبحه بالخفاء» فما معنى أن يميل إلى يوم يوشي صبحه الخفاء سوى تحاشيه للمباشرة في التعبير وميله إلى الإيحاء. كما يستوقفنا قوله: «ونحن نطوي بالفضاء

الفضاء» فما مغزى أن يطوي الفضاء بالفضاء بدلا من جَوْب الأرض سوى استشفافه لما وراء الواقع. وربما لهذا ونحوه عده أدونيس المؤسس لرؤيا الحداثة، والرائد الأول في التعبير عنها(١٦١).

إذن ليس من المستبعد بناء على هذا، وبناء على تأثر بعض الرومانسيين بالرمزية واطلاعهم على شعر الرمزيين، أن يشوب بعض الشعر الرومانسي شيء من الغموض النسبي، وأن يؤسس هذا الشعر في الوقت نفسه لهذا الغموض الكثيف في ما جاء بعده من شعر ؛ فإبراهيم ناجي ترجم ديوان «أزهار الشر» لبودلير، وعلي محمود طه تحدث في كتابه «أرواح شاردة» عن فرلِن وبودلير وهما شاعران رمزيان، وأحمد زكي أبو شادي (زعيم مدرسة أبوللو ورئيس تحرير مجلتها) يعد «البلاغة الرمزية الجميلة» هي الفن في أرقى صوره(١٦٢)، ويعد التعبير الرمزي أرقى الأساليب الفنية(١٦٣). وعنده أنه «كلما سما الفن كان رمزيا في بلاغته لأنه بهذا الرمز ينير التفكير والتأمل، ويثير عواطف شتى مكنونة، ويحيي ذكريات، ويكون علاقات ذهنية ونفسية متنوعة بين صور الحياة»(١٦٤). وبسبب هذا التعبير الرمزي لم يفهم - كما يقول - بعضُ ناقديه المقطوعات الشعرية الرمزية في ديوانه، وإذا فهموها، فحسب ظاهرها دون روحها الفنية(١٦٥). على أننا نتساءل هنا عما إذا كانت رمزية الرومانسيين هي تأثر بالمذهب الرمزي أم أنها نبت رومانسي خالص، وبخاصة أن بعض الباحثين يرى أن الرمزية العربية وجدت بذورها في الرومانسية المهجرية مثلما وجدت الرمزية الغربية بذورها في الرومانسية الغربية(١٦٦). وفي تقديري أن الرومانسية، بما لها من مبادئ وخصائص وقفنا عليها، قادرة على أن تنتج رموزها الخاصة. وربما تكون هي هذه الرموز التي استفادت منها الحركة الرمزية.

الرمزية

ربما يكون تحري الدقة في تحديد تاريخ ظهور المذاهب الأدبية منافيا للدقة. فمثل هذه الحركات - كما سبقت الإشارة - تنشأ في ثنايا العقود الزمنية ومن خلال الأجيال البشرية. ولهذا يمكن القول - وفق معظم المصادر - إن المذهب الرمزي ظهر في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، دون



تحديد سنة معينة بل عقد معين، مع أن بعض الدارسين حدد ذلك بالعقد السابع من القرن التاسع عشر، وبعضهم بسنة ١٨٨٠م(١٦٧). ويمد عبدالغفار مكاوي جذور الرمزية إلى نظريات الإشراقيين التي تعطي للكلمة قداسة وقدرة إيحائية في الشعر إلى حد أنه يعتمد على نبضها(١٦٨).

والرمزية ظهرت رد فعل لكل من الواقعية والطبيعية والبرناسية. فالواقعية تقدم العقل على الخيال وتعنى بالواقع وتجسيمه وشرحه وتفسيره، وتعنى بقواعد اللغة. والطبيعية قريبة من الواقعية بنظرتها التشريحية إلى الواقع والاهتمام بتفاصيله. والبرناسية تجسم الموصوف محاولةً الإحاطة بكل أوصافه وخصائصه الخارجية كأنها تصنع أو تنحت تمثالا، وهذا إفراط في الوضوح لايتفق مع توجهات الرمزية ومبادئها(١٦٩).

وربما يكون أهم عامل مؤثر في تكوين الرمزية هو تَعُّرف أدب الشاعر الأمريكي «ادجار الان بو» من قبل الشاعر الفرنسي بودلير. فقد انكب بودلير على ترجمة مجمل مؤلفات بو لما بينهما من تشابه في التوجهات فقد كان بودلير يقول: «إنني أترجم بو لأنه يحاكيني(١٧٠). وتأثير بو في تكوين المذهب الرمزي يأتي من ثلاثة أشياء(١٧١):

أولها - قصصه التي غذت نزعة الانفلات من الواقعية. فهذا الشاعر الأمريكي صور، في أدبه، الغريبَ البشع المثير لمكامن الخوف، أي إنه أحل الغريب محل المألوف فصارت الغرابة واحدا من المضامين أو القيم الجمالية في الشعر. وواضح أنه إذا انفلت الشعر من الواقع المألوف، واقتحم الآفاق الغريبة صار عرضة للإبهام والغموض.

وثانيها (وربما أهمها) ما جاء في «المبدأ الشعري» مثل قوله: إن الشعر خلق من الجمال في جو من الحلم، ومثل تعطشه إلى اللانهائي واللامحدود، والاندفاع إلى الجمال الغيبي المجهول، ومثل إيمانه بأن الإبهام عنصر الشعر الأساسي مثلما هو عنصر الموسيقى الأول، ذلك لأن الإيضاح والبوح بكامل الأشياء يعريها. ولهذا يدعو الشاعرَ إلى نفي الوضوح وخلق جو ضبابي فيه كل عجيب مبهم. والشعر عنده إيحاء وتجريد فكري. وقد استقبل الرمزيون هذه المبادئ بشرحها والتعمق فيها. وهي مبادئ تؤدي ممارستها في الشعر إلى غموضه وإبهامه وتعقده.

وثالث هذه الأشياء هو شعره، فقد ترجمه مالارميه. وأهمية شعر بو تأتي من أنه يمثل مجمل نظرياته ومبادئه.

هذه هي الأشياء الثلاثة التي تعد في مجملها أهم العوامل المؤثرة في تكوين المذهب الرمزي من خلال أدب بو وتنظيراته. ثم أخذت الرمزية تتبلور وتتضح ملامحها ومبادئها. ولعل أهم أو أقوى ملمح أو مبدأ لها هو اعتمادها على الإيحاء بدلا من المباشرة والبوح بالشئ. ومبدأ الإيحاء فيها قوي إلى درجة أن مجدها ـ كما يقول درويش الجندي ـ قام على طاقتها الإيحائية[١٧٢]، وإلى درجة أن محمد غنيمي هلال يذهب إلى أن تسمية المذهب «الرمزي» خطأ فادح فالأصح تسميته بـ «الإيحائي»[١٧٣]. وربما تعود القيمة الإيحائية فيها إلى تأثرها بأصول بعيدة تعود إلى المثالية الأفلاطونية، وبأصول قريبة تعود إلى المثالية الألمانية، ثم أفرز هذا التأثر ظنا أو زعما من الرمزيين بأن ما نراه من واقع خارجي ليس هو الحقيقة بل برقعا يسترها، وأن كل مظهر حسي إنما هو رمز لحقيقة أو «إيحاء» بحقيقة لانراها ولانحسها[١٧٤]. ومن هنا فهموا الشعر الرمزي على أنه يشق عن الأشياء قشورها وينفذ إلى جوهرها، وطلبوا أن يكون الشعر موحيا مثلما يذهب فاليري، فعنده أن الشعر يتطلب أن يوحي بـ «دُنيا» مختلفة تماما، فهو يختلف عن النثر الذي جوهره الفناء، أي أن «يُفهم» و«يذوب» ويُقضى عليه إلى الأبد[١٧٥]. ومالارميه، الذي تبلورت الرمزية على يديه، يصف لغته بأنها إيحائية إيمائية، وبأن شعره لايصف الشئ وإنما يصف تأثيره[١٧٦]. وعلى هذا فلا قيمة للرمز إذا لم يوح، لأن وظيفة الشعر الأساسية عند الرمزيين هي الإيحاء. فلماذا الاحتفاء بالإيحاء والرمز والاهتمام بهما والالتجاء إليهما من قبل الرمزيين؟ لعل منطلق هذا الاحتفاء والاهتمام هو كون الرمزيين يؤمنون ـ كما سبقت الإشارة ـ بوجود عالم آخر، نموذجي وأكثر واقعية من هذا العالم المادي، هو عالم الجمال والمثال. ولأن هذا الجمال المثالي غامض وغير محسوس كان عليهم أن يعبروا عنه بالإيحاء[١٧٧]. ثم إن الإبهام والغموض محتمل (إن لم يكن طبيعيا) في شعر ينصرف عن الواقع المحسوس إلى عالم مجهول لايدركه بل لايتصوره إلا الذات ومجاهداتها. وفي رأي ملارمه أن اللغة عاجزة عن نقل عالمهم الحقيقي وتمثيله[١٧٨]. ولأنها عاجزة عن هذا النقل والتمثيل، أو ـ كما يقول ييتس ـ قاصرة عن «تجسيم ما يتحرك خلف الحواس»[١٧٩]، اتجه الرمزيون إلى

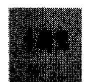
استغلال إمكاناتها الإيحائية تعويضا عن هذا العجز أو القصور الذي عبر عنه فوكو بقوله: إن الكلمات مهما بلغ عددها «لايمكن أن تستغرق كل الأشياء»[١٨٠]، ومن هنا ـ فيما يبدو ـ حرص الرمزيون على الرمز، يستعينون به على استغراق الأشياء والحالات واقتناص ما يمكن اقتناصه منها. وعند الرمزيين أن تسمية الشيء تفقده متعته[١٨١]، ولهذا لجأوا إلى الرمز له والإيحاء به حتى لاتذهب تلك المتعة، وحتى تتحقق إحدى وظائف الرمز وهي الإثراء والتعدد الدلالي[١٨٢]. والرمز للشيء أو الإيحاء به بدلا من تسميته أو التعبير عنه مباشرة، لون من ألوان الغموض أو شيء مسبب للغموض ومفض إليه بصورة ما. وأكثر من هذا نراهم (أو بعضهم) يؤمنون بصعوبة الشعر وغموضه. ملارمه ـ مثلا ـ يرى أن الشعر يجب أن يكون صعبا حتى يسترد اعتباره وحمايته من الإعجاب السهل السطحي[١٨٣]. وفيرلين يقول: «المعاني الخفية كالعينين الجميلتين تلمعان من وراء النقاب»[١٨٤]، وبودلير يقول: «شيئان يتطلبهما الشعر: مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض يشبه مجرى خفيا لفكرة غير ظاهرة ولامحدودة. والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطا في التعبير عن المعنى، بدلا من عرضه بصورة مبرقعة، وبهذا يتحول الشعر إلى نثر»[١٨٥]. وهذا يشير إلى أن الرمزيين يرون في غموض الشعر قيمة جمالية وفنية لايرونها في الوضوح. بل إن بعضهم (مثل فرلين وملارمه وماتيرلنك) جعل من هذا الغموض عقيدة يدافع عنها[١٨٦]. وفي هذا السياق رفضوا استعمال الشعر للخبر، ورفضوا الكتابة بلغة واضحة مفهومة نزولا على جهل القارئ، كما هاجم ملارمه البرناسيين لأن الغموض والغرابة ينقصانهم، ولأنهم يسمون الأشياء، وتسمية الشيء في نظره تذهب بثلاثة أرباع المتعة التي تتولد من الإيحاء والحدس[١٨٧].

ليست الفكرة الواضحة، ولا الشعور الواضح المحدد، ولانقل الأخبار هي غاية الشعر عند الرمزيين. غاية الشعر (أو إحدى غاياته عندهم) هي غموض الأحاسيس، تصوير الحالات النفسية الغامضة بما يشاكلها من تعبير غامض. لنقرأ مثلا هذه الأبيات لبودلير:[١٨٨]

مادامت هذه النار تحرقنا في الصميم، فإننا نريد

أن نغوص في أغوار الهاوية: جحيما ونعيما، ما همّ؟

في أعماق المجهول لكي نتوصل إلى الجديد !



وهذه الأبيات له أيضا:[١٨٩]

اجمعي شتاتك أيها النفس، في هذه اللحظة العصيبة

وأغلقي أذنيك عن هذا الهدير

إنها الساعة التي تشتد فيها أوجاع المرضى!

فالليل المظلم يأخذ في خناقهم

ينهي مصيرهم، فيذهبون إلى الهاوية المشتركة

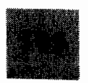
والمشفى يمتلئ بأنفاسهم

لا أحد يأتي ليبحث عن الحساء المعطَّر، في زاوية من

زوايا النار، في الماء، بالقرب من روح حبيبه.

فهذا إبحار إلى أعماق الذات وسبر لأغوارها. وهذه حالات نفسية غامضة وإحساسات مشوَّشة انعكست على التعبير عنها بما يشبهها غموضا وتشوشا. أي إن بعض المضامين التي يعالجها الرمزيون تفرز تلقائيا تعبيرات غامضة مبهمة. لكنهم، من ناحية أخرى، يتوسلون إلى الغموض ببعض الوسائل أو الطرق الفنية مثل غزارة الصور وازدحامها وتدفقها دونما تتابع أو تراتب منطقي[١٩٠]، بل إن «أنّا بلكيان» تخبرنا أن «غموض الصور المخادعة المستترة» أصبح هدفا في حد ذاته عند بعض الرمزيين، كما أصبح الإبهام اللغوي ممارسا[١٩١] عند آخرين منهم. ومثل ولعهم بالجمع بين الصفات المتباعدة مثل «السكون المقمر» و«الضوء الباكي» و«الأسماك الفضية» و«القمر الشرس» و«الشمس المرة المذاق» [١٩٢]. فمثل هذه التعبيرات، وإن قصد بها الرمزيون الإيحاء، تخلق رؤية ضبابية بين الدلالة والقارئ. ولأن الوضوح والمنطق ليسا من مهمة الشعر كما يذهب الرمزيون، فقد حذفوا من أساليبهم ما يعين على الوضوح والفهم، حذفوا أدوات التشبيه وبعض أدوات الوصل والترقيم ليزداد الغموض والإبهام، كما خالفوا بعض القواعد النحوية، واستعملوا كلمات غير مألوفة حتى تكون غرابتها وعدم ألفتها سببا في إبهامها وعدم تحديد معناها[١٩٣].

وفي إطار اعتماد الرمزيين على الإيحاء، وتصوير أجواء النفس وحالاتها، لا نَقْل المحدد والواضح، اهتموا بالموسيقى بوصفها مبهمة موحية. واحتلت موسيقى فاجنر «المبهمة المؤثرة» قلوبهم، فتطلعوا إلى أن يكون لشعرهم مالها



من التأثير بدلا من الإخبار والنقل اللذين يعدونهما مضرين بالشعر وبعيدين عن هدفه. بل إن ملارمه ذهب أبعد من هذا حين رأى أن الشعر يجب ألا يُحدث من الأثر في النفس مثلما تحدث الموسيقى فحسب، فاتخذ من «الصمت» مثلا أعلى فهو أبلغ في تعبيره الموسيقي من أية أغنية. وكان يحلم بموسيقى النجوم، والقصيدة عنده فقرات من موسيقى النجوم(١٩٤). فما «موسيقى النجوم»؟ وما «الصمت» الذي اتخذ منه منظِّر الرمزية (ملارمه) مثلا؟. إنهما، ونحوهما، رموز غامضة خرجت من محاولة النفس انعتاقَها من واقعها المحسوس من خلال استبطان الذات والواقع الخارجي سعيا إلى المجهول أو ما يعتقد الرمزيون أنه الحقيقة. لكنها محاولة يشوبها «التخطف الذهولي» والرؤيوي، وبخاصة أن الرمزية تنهد نهودا صوفيا ـ كما يقول إيليا الحاوي ـ وأن الشاعر الرمزي الكبير صوفي كبير(١٩٥).

هذه الرمزية الغربية التي حاولتُ تشخيص بعض سماتها ألقت ببعض ظلالها على الرمزية العربية، وأصبح الشعراء العرب يهتدون ببعض مبادئها ويستفيدون منها ويوظفونها في أشعارهم. وفي سياق تأثر الشعراء العرب بالرمزية الغربية يقول بطرس البستاني: إنه بلغ من افتتانهم بالغربيين أن ترسموهم في مذاهب الشعر عندهم فاتبعوا الفئة المتحررة والفئة الواقعية والفئة الرمزية(١٩٦). ودرويش الجندي يشير إلى تأثر بالرمزية الغربية من جانبين(١٩٧): جانب الأسلوب وجانب المضمون ويذكر صورا لكل جانب مثل قول جبران:

هل يصم الموت آذانا وعت ... أنة الظلم وأنغام السكونْ

وقوله:

ليتني مثلك روحا ... في فضا الوادي أطير
أشرب النور مداما ... في كئوس من أثير

فقد جعل للسكون أنغاما، وجعل النور سائلا يشرب، وهذه رمزية أسلوبية. أما رمزية الموضوع فمثل قول حسن كامل الصيرفي في «المعنى المبهم»:

تطوف روحي وراء معنى ... يجول في خاطر الزمان
يمر كالضوء في خيالي ... ويلهب النار في بياني
ويملأ اللحنُ منه سمعي ... ولست أدري مدى صداه
يطوف في عالمي ويسعى ... ولست أدريه أو أراه

لكن هذا النوع من الشعر الرمزي، كما هو واضح، لايعد غامضا أو مبهما مثل غموض شعر الحداثة العربية المعاصرة وإبهامه، فما فيه من رمز إنما هو رمز موح شفيف لا يحجب معنى ولايرهق فكرا.

وتأثر الرمزية العربية بالرمزية الغربية جاء عن طريقين: طريق مباشر من خلال قراءة الشعراء العرب للشعر الغربي الرمزي في لغته الأصلية، وطريق غير مباشر هو طريق الترجمة سواء في لبنان أو في مصر أو غيرهما. في مصر، مثلا، نشرت مجلة «المقتطف» في الجزء الثالث من مجلد عام ١٩٣٤ (ص٣٥٨)، قصيدة مترجمة لبودلير عنوانها «ندامة بعد الموت» كما نشرت قصائد أخرى ومسرحيات رمزية [١٩٨]. وفي المملكة العربية السعودية يذكر عبدالله الحامد أن الأدب المترجم هو أحد مصادر تأثر الشعراء السعوديين الرمزيين بالرمزية[١٩٩].

ويبدو أن الشعر العربي عرف الرمزية، مذهبا أدبيا، حتى قبل الحداثة الشعرية العربية المعاصرة التي بدأت في أواخر الأربعينيات من هذا القرن، لكنها معرفة لاتصل ـ في تقديري ـ إلى حد القول إن معالم الرمزية اتضحت في الأدب العربي الحديث، واشتدت واستوى عودها ـ حسبما يذهب بعض الدارسين ـ منذ سنة ١٩٣٦؛ إلا أن ذلك لم يتضح ـ في رأيي ـ إلا مع أدب الحداثة العربية المعاصرة[٢٠٠]. وقد رحب بالرمزية وأعجب بها، إلى جانب بعض الشعراء، بعضُ النقاد مثل مندور، فقد عدها أروع تجديد نلمحه في الشعر العربي المعاصر، وهذا التجديد هو ما يميزه عن الشعر العربي التقليدي. وإعجاب مندور يأتي من كون الرمزية تفضل الصورة على التعبير المباشر، وتقصد إلى الإيحاء أكثر من الإبانة والإفصاح. وفي رأيه أن هذا الإبهام الذي نجده في الرمزية لايرجع إلى غموض في الإدراك أو في الرؤية الشعرية وإنما يرجع إلى فلسفتها الشعرية التي ترى أن وظيفة الشعر هي الإيحاء بحالات نفسية مركبة لايسهل دائما تحليلها إلى عناصرها الأولية[٢٠١]. وأدونيس فهم الرمز على أنه شيء يتيح تأمل شيء آخر وراء النص، الرمز عنده «معنى خفي وإيحاء»، لغة تبدأ بعد أن تنتهي لغة القصيدة، أو هو قصيدة تُخَلِّفها القصيدة نفسها في وعيك، وهو إضاءةٌ لوجود معتم ولعالم لاحدود له، واندفاعٌ نحو الجوهر[٢٠٢]. وأدونيس، إلى جانب كونه ناقدا بل منظرا للحداثة، شاعر حداثي وظف هذا المفهوم للرمز والرمزية في شعره. ولهذا وغيره، يسكن الغموض والإبهام شعره فيصعب تلقيه.

وفي إطار بدايات الرمزية في الشعر العربي الحديث وريادتها، يذهب مختار الوكيل إلى أن عبدالرحمن شكري هو مؤسس المذهب الرمزي في شعرنا العربي الحديث [٢٠٣]. كما يذهب آخرون إلى أن الرمزية ظهرت للمرة الأولى في الأدب العربي الحديث في كتابات جبران، وأن ظهورها اختلط بالرومانسية التخييلية [٢٠٤]. وربما لهذا عده بعضهم رائدا للرومانسية والرمزية معا [٢٠٥]. وفي قصيدة «الكواكب» يقول جبران:

هل تحممت بعطر   وتنشفت بنور

وشربت الفجر خمرا   في كؤوس من أثير

ففي هذين البيتين يستعمل جبران ما يسمى في الرمزية «تراسل الحواس» أي تبادل الوظائف بقيام إحداها بوظيفة الأخرى، فقد تنشف بشيء معنوي (نور) وشرب الفجر في أشياء مادية (كؤوس). أما أول شاعر أدخل شرارة الرمزية الحقيقية إلى الشعر العربي الحديث، كما يذهب كثير من الدارسين [٢٠٦]، فهو أديب مظهر بقصيدته «نشيد السكون» ومطلعها:

أعد على نفسي نشيد السكون   حلوا كمر النسيم الأسود

واستبدل الأنات بالأدمع   واسمع عزيف اليأس في أضلعي

واستبقني بالله يا منشدي

وأديب مظهر هو الذي عرَّف الشعراءَ العربَ الشاعرَ الفرنسي الرمزي (البيرسامان) وأطلعهم على شعره، فقد قرأ مظهر بشغف مجموعة شعرية لهذا الشاعر الغربي وتأثر بها وراح يردد منها هذا البيت:

إن نسمات الماء نقية طاهرة كأن الملائكة تمر عليها

فكان هذا البيت فاتحة الرمزية في لبنان، ودافعا للشاعر أديب مظهر لأن يكتب قصيدته [٢٠٧] التي أشرت إليها ودونت مطلعها. وفي سياق ريادة الرمزية، أيضا، هناك من يجعل من سعيدعقل زعيما للرمزية في لبنان، ومن بشر فارس زعيما لها في مصر [٢٠٨]. سعيد عقل معجب بالرمزية ومتحمس لها. ولأن الانسحاب من عالم الوعي هو مما يسم الرمزية، كان إيمان عقل باللاوعي واضحا في قوله: (أرى أن اللاوعي رأس حالات الشعر، ورأس حالات النثر الوعي. قبل إبداعي الشعر، بل في ذروة إبداعي لا أكون واعيا في ذاتي ولا واحدا من الأشياء الواضحة) [٢٠٩]. وعنده

أن حالة اللاوعي أغنى من الوعي. كما يبارك الجمالية الحديثة لأنها تقول إن «الشعر لايحتاج إلى معنى»[٢١٠]، ربما إشارة منه إلى أهم مبدأ تقوم عليه الرمزية وهو الإيحاء بالمعنى في الشعر لا تحديده وتوضيحه. أما بشر فارس فعلاقته بالرمزية تأتي من ناحيتين: تقديمه لمسرحية «مفرق الطريق» التي نشرها في مجلة المقتطف عام ١٩٣٨م[٢١١]. ففي هذه المقدمة تحدث عن الرمزية، وتناول بعض مبادئها التي وقفنا عندها سابقا وبخاصة قوله: إنها «استنباط ما وراء الحس من المحسوس، وإبراز المضمر، وتدوين اللوامع والبواده، بإهمال العالم الحقيقي» وذهابه إلى أن الصورة لاتصبح رمزا إلا حين تصفو أو تحاول أن تصفو من كل أثر مادي[٢١٢]. وتتضح هنا فكرة التجريد التي يُنزع بالصورة أو الرمز إليها .أما الناحية الثانية لعلاقة بشر فارس بالرمزية فمن خلال شعره أو بعض شعره الغامض بسبب رمزيته وبخاصة قصيدته «إلى زائرة»:

لوكنتِ ناصعة الجبين	هيهات تنقضني الزياره
ماروعة اللفظ المبين	السحر من وحي العباره
ظلٌ على وهج الحنين	رسمته معجزة الإشاره
خطٌ تساقط كالحزين	أرخى على العزم انكساره
ماذا بوجد المحصنين	صَوتٌ شجٍ خلف الستاره
غيبتِ في العجب الدفين	معنى براعته البكاره
دراً يفوت الناظمين	ونهضتِ تهديني بحاره
خطوات وسواس رزين	وهب تعميه الطهارة

فلغموض هذه القصيدة اختُلِف في تأويلها وتفسيرها. بعضهم فسرها بأنها رمز لحبيبة قديمة فقدت الشباب والجمال وهبت عليها رياح التعرية والتغيير فنفر منها الشاعر. وبعضهم يفسرها بأنها غادة يطلع عليك جمالها دفعة واحدة، والسحر يكمن في عينيها. وبعضهم يؤولها بأنها حديث عن القصيدة على غرار ما يفعل بعض الشعراء الرمزيين الغربيين[٢١٣]، وشبيه بهذا تفسير بعضهم لها بأنها وصف رمزي لتَفَلُّت التجربة [أو الفكرة] وعجز اللغة أحيانا عن أن تكافئ ما تعبر عنه لاستسراره وغموضه وبُعد أغواره، وأن هذه السيدة التي تغزو بزيارتها وحدة المشاعر، رمز إلى إلهامات التجربة ومعاناة إبداعها والإفصاح

عنها[٢١٤]. والواقع أن في القصيدة نفسها ما يسند كل واحد من هذه التفسيرات الثلاثة. فهي من تلك القصائد التي تتعدد دلالتها ويختلف معناها باختلاف قرائها بسبب ما فيها من رموز لا تحدد المعنى وإنما توحي به متعددا. على أن أهم سبب لغموض هذه القصيدة - في رأيي - هو غياب موضوعها وعدم ذكره فلو جعل الشاعر عنوانها (إلى القصيدة) أو (إلى حبيبة) - مثلا - لما ذُهب في تأويلها أكثر من مذهب. وإلى جانب هذا (ولعله يندغم فيه) غياب مرجع الضمير. ورغم هذا فإن ما في رمزية ما قبل الحداثة الشعرية العربية من غموض وإبهام، لايُعد غموضا معمى يستغلق على الفهم مثل ما في معظم شعر الحداثة العربية وبخاصة عند بعض شعرائها. نقول (معظم) لأن من الشعر الرمزي لبعض الشعراء الحداثيين العرب ماهو قابل للفهم والإدراك، ووجودُ الرمزية فيه لايحول دون فهمه لأنه رمز موح مثل قول البياتي[٢١٥]:

يافا.. يسوعك في القيود

عار، تمزقه الخناجر، عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي

وخفاش يطير

ياوردة حمراء، يامطر الربيع

قالوا وفي عينيك يحتضر الربيع

وتجف، رغم تعاسة القلب، الدموع

قالوا: (تمتع من شميم عرار نجد، يارفيق)

فـ «يسوع» الذي يرمز به للإنسان أو اللاجئ الفلسطيني و«الخفاش» و«الوردة الحمراء» و«مطر الربيع»، كل هذه رموز من السهل تفسيرها في سياق ما تتحدث عنه القصيدة، فهي لا تحجب المعنى بقدر ما توحي به.

وشعر الحداثة العربية في رمزيته يرجع إلى أكثر من مصدر في رموزه الشعرية. وفي الفصل السابق عرفنا نماذج شعرية يتكئ فيها شعراؤها إما على مصادر صوفية وإما على مصادر أسطورية. وهذه المصادر في وجهها الآخر رموز شعرية، أو حقول معرفية يستمد منها الشاعر رموزه الشعرية. لكن

الرمز الأسطوري والصوفي ليسا الحقلين الوحيدين لاستنبات الرمز، إذ هناك حقل آخر لاستنباته وهو الذات. ويبدو أن أكثر الشعر الرمزي غموضا وإبهاما هو ما كانت رموزه رموزا ذاتية يخلقها الشاعر نفسه. فمثل هذه الرموز غير المصطلح عليها، والتي لا يعرفها إلا الشاعر نفسه، هي مما يغطي الشعر بهذا الضباب الكثيف الذي يصعب اختراقه للوصول إلى دلالته. لنقرأ - مثلا - هذه الأبيات لسعدي يوسف[٢١٦]:

من بلد ستدور إلى آخر

ومن امرأة ستفر إلى أخرى

من صحراء إلى أخرى

لكن الخيط الممدود مع الطائرة الورقية

سيظل الخيط المشدود

إلى النخلة

حيث ارتفعت طيارتك الأولى

فهذا الخيط الممدود الذي سيظل مشدودا إلى النخلة ربما يكون رمزا للعلاقة التي لن تنقطع مع وطنه وربما يكون غير ذلك. ولنقرأ - أيضا - «زهرة الكيمياء» لأدونيس[٢١٧].

ينبغي أن أسافر في جنة الرماد

بين أشجارها الخفية

في الرماد والأساطير والماس والجزَّة الذهبية.

ينبغي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو الحصادْ

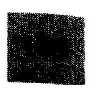
ينبغي أن أسافر، أن أستريح

تحت قوس الشفاه اليتيمةْ،

في الشفاه اليتيمةِ في ظلها الجريحْ

زهرة الكيمياء القديمةْ.

فما ينبغي أن يسافر إليه أدونيس آفاقٌ رَمَز لها بهذه الكلمات التي ذكرها. ولا نستبعد أن يكون من بين هذه الآفاق غموض الدلالة الشعرية الذي رمز له بـ «جنة الرماد» و«أشجارها الخفية» يسند هذا قوله من مقطوعة أخرى (حجر الضوء)[٢١٨]:



يغطي حروفي ضبابٌ
وفي كلماتيَ عَتْمَه.

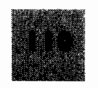
وما نعتقده هو أن بعض هذا الغموض أو الضباب الذي يلف حروفه، وهذا الإبهام أو العتمة التي تسكن كلماته ـ هو بسبب الرموز بجميع أنواعها وبخاصة الرموز الذاتية. وربما تكون الرموز تاريخية لكن حشدها وتكثيفها يخلق حاجزا صفيقا بين الشعر والقارئ فلا يقدر على فهمه مثل قول محمد عمران(٢١٩):

أفلاطون ينبت في حذاء محاربٍ،
سقراط رأس فوق هامة جندبٍ،
قارون شحاذ
وقابيل قتيل
وجه يوسف أحدب
هيلين عذراء
وهارون يصلي نصف عام، ثم يغزو
نصفه الثاني
مسيح في يهوذا
كيمياء تبدل الأشياء

وإلى جانب حشد الرموز وكثافتها انعدمت العلاقة بينها من خلال انعدامها بين الجمل أو الأسطر الشعرية. فزادَ هذا من إبهام الأبيات وصعوبة إدراك دلالاتها. كما لجأ بعض الشعراء العرب الحداثيين إلى الرمز بالحروف مثل أيمن أبو أشعر الذي يقول من قصيدة «معادلة للأرض والثورة»(٢٢٠):

س = الحب مرة
ع = الموت مرة
ص = النصر ثورة
(س ع) ص = الأرض حرة

فقد جاء قوله أشبه بمعادلة رياضية يصعب فهمها وحلها.



الدادية والسريالية

خلال الحرب العالمية الأولى أسس تريستان تازار في سويسرا حركة الدادية[٢٢١]. ويبدو أن الحرب راعته هو ورفاقه الذين شكلوا معه الحركة، راعته بعدم منطقيتها وفق تفسيره، فسحب هذا على العالم والأشياء ونفسه فشاع في بياناته التناقض وترددت الحرب أو رموزها. ويبدو أنه من هذا السياق غير المنطقي، في رأيه، خرج بمعادل شعري عشوائي وغير منطقي ومتناقض لا انسجام فيه إلا ما جاء مصادفة. وليس هذا غريبا فهو في «كيف تصنع قصيدة دادية» يقول[٢٢٢]:

خذ جريدة.

خذ بعض المقصات.

اختر من هذه الجريدة مقالا يوازي طول القصيدة التي تريد أن تكتبها.

اقطع المقال.

ثم، وباهتمام، قص كل الكلمات التي صنعت ذلك المقال وضعها كلها في كيس

خضها جيدا

بعد ذلك خذ كل أقصوصة واحدة، تلو الأخرى.

انقلها كلها على الورق بالنظام الذي أخرجتها فيه من الكيس

القصيدة سوف تمثلك

وها أنت الآن ـ كاتب أصيل ذو ذهنية منطقية، حتى لو لم يتذوق قطيع الرعاع قصيدتك.

كأنه يريد أن يقول، رَدَّ فعل لهذه الحرب: إنه مادام أن المنطق لايحكم الأشياء، مثلَ هذه الحرب التي أحرقت كل شيء في طريقها، فمن حقنا أن نصنع القصيدة بهذه الذهنية غير المنطقية، أو بهذه الوصفة العشوائية. وهي وصفة تتضح فيها عبثية الدادية وفوضويتها وانتهاكها للنظام وعدم منطقيتها. وهدفها لايبتعد عن مضامين هذه الوصفة، وهو تحرير الشعر من رقابة الحس السليم، والتحرر من كل رقابة على الذات[٢٢٣]. كما استهدفت تحطيم وسائل الاتصال والتعبير من خلال إقصاء المعنى عن اللغة بتفريغها منه، وذلك باستخدامها في أجزاء غير محبوكة[٢٢٤]. وأبرز سماتها العشوائية والتناقض وعدم الترابط إلى جانب ما أشرت إليه من فوضوية وعبثية ولامنطقية. وهي سمات لابد أن تنعكس على إنتاج شعرائها بالإبهام والغموض.

أما السريالية فتعد امتداداً للدادية. ويكفي أن مؤسسها ومخترع تسميتها هو «أبولينير» الذي كان أحد من شكلوا الدادية، فهما (السريالية والدادية) تتقاطعان وتتداخلان في جل سماتهما. وتبدو السريالية بمثابة تجسيد لمبادئ الدادية وتنظيم وضبط لها[٢٢٥]. ويعرف بريتون السريالية بأنها «آلية نفسانية صافية بواسطتها يقترح التعبير، إما شفهيا، أو كتابيا، أو بأية وسيلة أخرى عن عمل الذهن. إملاء الذهن بغياب أية مراقبة يمارسها العقل وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي»[٢٢٦]، وهذا تعريف يذكر بسمات الدادية، ويفتح الطريق من ناحية أخرى لإبهام الشعر وغموضه من خلال التداعيات النفسية المتحررة من أية رقابة عقلية أو جمالية أو أخلاقية. وأهدافها تلتقي مع أهداف الدادية فهي حركة تحرر من الماضي وقيمه وبخاصة في الأدب والفن، وخيالها لا يعرف حدودا. وهذا ساعد السرياليين في قلب النمطية وانتهاك بعض القيم الجمالية في الأدب[٢٢٧]. إنها بهذا تبحث عن «ذاكرة جديدة» تلغي بها الماضي، وتمارس في ظلها مغامرة البحث عن المجهول التي تأثر بها جان كوكتو فقال[٢٢٨]:

شعري كله يكمن هنا. إنني أنسخ

اللامنظور (اللامنظور بالنسبة إليكم)

أما سمات السريالية (وبها، أو بمعظمها تلتقي بالدادية) فمنها التناقض، ولهذا نجد السريالية تأخذ على نفسها مهمة التوفيق - وفق بريتون - بين الحالات المتناقضة، وإن كان تناقضها - حسب السريالية - تناقضا ظاهريا، مثل التوفيق بين الحلم والواقع. والاتكاء على عالمي اللاشعور والحلم هو إحدى سمات السريالية. والمعروف أن عدم الترابط والتجانس بين الأشياء هو مما يتوفر في هذين العالمين، فتسربَ هذا إلى الشعر وصوره وأثمر غموضا وإبهاما. وفي سياق الاتكاء على هذين العالمين يبدو أن الحركة السريالية مصممة على تحرير هذا العالم اللاشعوري، وهذا يفتح المجال أمام الهلوسات الإبداعية أو الإبداعات المهلوسة التي لابد أن يكتنفها الإبهام والغموض بسبب هذه الشطحات التي لا تحدها قيود من نوع ما، فهي تصدر من لاشعور يحرص السرياليون على تحريره إلى أبعد مدى. يقول أبولينير[٢٢٩]:

يا أعماق الشعور

سننقب فيك غدا

ومن يدري أي كائنات حية

ستبرز من هذه الهاويات

مع عوالم كاملة

ورامبو كان يعتمد على هذا اللاوعي في بناء قصيدته فعده بعضهم ـ لهذا ـ أبا للتيار السريالي[٢٣٠]. كما عدوا إنتاجه الشعري مقدمة من مقدمات السريالية[٢٣١]، بسبب مافي متن صوره من تفكك وانخطافات سحيقة يعبر بها، وبسبب مافيه من انجذابات رؤيوية،[٢٣٢] وبسبب مافي بعض تركيباته الشعرية من اضطراب يبدو أنه نتج عن اضطراب المرئيات في مخيلته[٢٣٣]. ولهذا تحللت السريالية من الواقع، بل أنكرته كليا وعدته «زائفا كل الزيف، وتمادت عليه وشوهت معالمه، ولم تكد تبقي منه على أثر»[٢٣٤]، ولعل من وسائل تحللها من الواقع وتماديها عليه، ممارستها لما يسمى بـ «لعبة الفكر المترفعة» وهي الخيال منطلِقا ومتخلصا من أدواته ومفاهيمه القديمة، الخيال الذي يرسم صورة، أشياؤها متباعدة الروابط ـ وفق بريتون ـ بقصد صدم قارئ النص أو مشاهد اللوحة ومفاجأته وإدهاشه وإصابته بالاضطراب مثلما فعل ماغريت في لوحة الاغتصاب، فقد رسم في وجه امرأة نهدين في محل العيون وسرة في محل الأنف،[٢٣٥] فكيف للمتلقي أن يفهم عملا فنيا كهذا.! ربما لايكون هذا التشويه للواقع مجرد رفض له وتحلل منه بقدر ما هو رمز للرفض، أو الاحتجاجِ على اللامنطقية وجور المقاييس اللذين يحكمان هذا الواقع، لكنه رمز مبهمَ ومسبب للإبهام.

وفي سياق رفض الواقع والتحلل منه اهتمت السريالية بالحلم، وأنزلته ـ مثل الرمزية ـ مكانة اليقين، إذ الحلم وحده هو لب الحقيقة، وكلُّ ما في الأرض مشكوك في وجوده[٢٣٦]. وعند السرياليين يتشابه الشعر والحلم والهذيان[٢٣٧]. ومعروف أنه في الحلم والهذيان تنعدم العلاقات والروابط بين الأشياء والأحداث. وفي الحلم أيضا يتسارع الزمن، كما يتكاثف وينضغط هو والمكان بشكل غريب يصعب على التحليل والإدراك. والإيمان بتشابهٍ بين هذين (الحلم والهذيان) والشعر يعني فتح المجال واسعا أمام

تعتيمه وإبهامه وصعوبة فهمه. ويبدو أن من أهم ما قاد السرياليةإلى هذا هو اتكاؤها الواضح على علم النفس الفرويدي ونظرياته. ولهذا ذهب «هربرت ريد» إلى الشك في أن السريالية كان يمكن أن توجد في صورتها الراهنة لولا فرويد. وعنده أن فرويد هو المؤسس الحقيقي للسريالية، «فكما يجد فرويد مفتاحا لتشابكات الحياة وتعقيداتها في مادة الأحلام، كذلك يجد الفنان السريالي خير إلهام له في نفس المجال. إنه لايقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه، بل إن هدفه هو استخدام أية وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة، ثم يخرج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب إلى الوعي، بل أيضا بالعناصر الشكلية في أنماط الفن المألوف» [٢٣٨]. واكتشاف هذا اللاشعور ومحاولة النفاذ إلى محتوياته المكبوتة، هو ما ساعد السرياليين وشجعهم على إنكار الواقع أو رفضه ورفض معطياته مقابل البحث عن معطيات اللاوعي وقبولها. العمل الفني عند السرياليين تعبير عن «الأنا» السرية اللاشعورية، واللاشعور هو المعين والنبع بصرف النظر عن غموض معطياته ؛ فوضوح المعطيات أو الأفكار ليس مما يعني السرياليين، ولهذا تأتي قصائدهم معتمة نتيجة لرموز يأتي بها اللاشعور[٢٣٩]، هذا اللاشعور الذي يذهب به بعضهم إلى عده العامل المحدد للنشوء الكلي للصورة الفنية، والعامل الوحيد الذي تفهم في ضوئه القوانين والآليات النفسية التي على أساسها تُخلق تلك الصورة، بل ذهبوا إلى القول بأن قدرة الفنان على التعبير عن هدفه في عمله وتحديد معناه من خلال إدراكه ووعيه له ـ تهدم العمل أو تزيفه[٢٤٠]. وربما يكون هذا أحد أسباب الفوضى التصويرية التي فرضتها المدرسة السريالية؛ فبعد هذه الفوضى ـ كما يقول إحسان عباس في حوار معه ـ تقاربت آداب العالم، وتشابهت الصور الشعرية فيها[٢٤١]. ولعل هذا مما يفسر هذه المقولة الشائعة «الشعر الحديث قصيدة واحدة».

ولعل من أبرز ما ابتدعه كل من السرياليون والداديين ودعوا إليه، هو ما يطلق عليه «الكتابة الآلية». وهي شكل يفضله السرياليون لنصوصهم كاستجابة إجرائية لمفهوم السريالية[٢٤٢]، ويُعرِّف بريتون «الكتابة الآلية» بأنها «الوميض الفردي الخاطف أو إشعاع الخيال»[٢٤٣]،

ويفهمها «جاكوب كورك» على أنها «عملية تفريغ محتويات الدماغ في الكتابة دونما تفكير مسبق أو قيود من أجل تبيان أنها تسهم في تفاهة الواقع عامة»[٢٤٤]، ويبلغ هذا التفريغ من العفوية و«التلقائية» حدا يجعل صاحبه يفقد السيطرة على أفكاره، كأن التدفق الآلي للأفكار يُفقد السيطرة عليها فتأتي عشوائية دون تنظيم أو ترابط ومتصفة بالتعمية والإبهام، فهي أفكار غير عقلانية وغير واعية جاءت ثمرة لما تستهدفه «الكتابة الآلية» وهو العمل على «تحرير طاقة الخلق من رقابة الوعي، وتطهيرها من شوائبه»[٢٤٥]، كما تستهدف إدراك الفكر والطبيعة الحقيقية للعقل وتدوينهما من خلالها[٢٤٦].

وإذا كان الفراق بين الشعر والجمهور قد بدأ ـ كما يقرر بعض الدارسين ـ [٢٤٧] مع الرمزيين فإنه مع السرياليين، وبسبب هذا النوع من الكتابة وما تسببه من إبهام، بلغ مداه الواسع. ويبدو هذا صحيحا، فمع بعض شعر الحداثة العربية لم يبق من التواصل بينه وبين القراء حتى ما هو في حجم شعرة معاوية.

وكما أثرت حركتا الرومانسية والرمزية الغربيتين في الشعر العربي الحديث، أثرت أيضا حركتا الدادية والسريالية، وبخاصة السريالية التي «لايكاد ينجو من تأثيرها شاعر معاصر» كما يقول شكري عياد[٢٤٨]. لقد ظهرت الحركة السريالية في مصر منذ الثلاثينيات من هذا القرن (العشرين). وفي إطارها ينشر جورج حنين مقالا يشدد فيه على أهمية اكتشاف معطيات العالم الباطني للفرد. وفي ١٩٣٥م ينشر حكاية غير واقعية تمثل محاولة لتطبيق «الكتابة الآلية». وفي إحدى المجلات «الطليعية» (التطور، وصدر عددها الأول في يناير ١٩٤٠م) نُشرت مقالات عن فرويد والتحليل النفسي، ورؤى السريالية حول الفن والحياة[٢٤٩]. لكن أبرز تأثر بالسريالية وأبلغه كان مع مجلة «شعر» التي يذهب بعض الدارسين إلى أن منطلقها كان سرياليا، وأن شعر جماعتها «قد اختزن كثيرا من أفكار السرياليين وجوانب من طرائق التعبير عندهم، بما في ذلك الصور العبثية»[٢٥٠]، وجماعة هذه المجلة ورواد شعر الحداثة العربية المعاصرة في الوقت نفسه، لايخفون إعجابهم بالسريالية وبعض توجهاتها. أنسي الحاج ـ مثلا ـ يقول عن السريالية

إنها: «تهدف إلى معرفة كاملة للإنسان والعالم»[٢٥١]، ويقول عن بريتون والسرياليين الآخرين: إنهم «ألّفوا أهم مركز إضاءة وتفجير و(إحساس) شعري فني في القرن العشرين»[٢٥٢]، وشوقي أبوشقرا يوجه إلى ناظم حكمت تساؤلا يقول: «هل من منطق في انقطاع أراجون عن السريالية التي تمثل الطليعة»[٢٥٣]، وقد مر بنا، في الفصل الأول، ما قاله أدونيس عن تأثره بالسريالية وأنها هي التي قادته إلى الصوفية. وأدونيس واع لأحد أبرز ما في السريالية وهو «الكتابة الآلية» فعنده أن هذه موجودة عند المتصوفة ويسمونها شطحا. والشطح هو اللحظة التي يتعطل فيها الوعي. وخلال لحظة تعطل الوعي هذه يفكر الصوفي ويكتب. وهي حالة تنعدم فيها كل رقابة يمارسها الوعي. وهذا الشطح عند أدونيس شيء طبيعي في اللغة والتراث، ومن الأفضل التأثر به بدلا من الوسائل الاصطناعية التي يتعاطاها بعض السرياليين لتعطيل الوعي كالحشيش[٢٥٤]. وإذا التفتنا إلى تفسير «فريد أبو سعدة» للشطح بأنه «غيبوبة عن اللغة»[٢٥٥]، أدركنا إمكان أن تصاب اللغة بتفكك في العلاقات، واضطراب في الأنسقة نتيجة هذه الغيبوبة. أما يوسف الخال (أحد رواد الحداثة الشعرية والمنظرين الأوائل لها) فيضع مفهوما للقصيدة الحديثة، وفيه قوله: «أن تفيد القصيدة من الفتوحات السيكولوجية في مجاهل النفس البشرية وأغوارها السحيقة»[٢٥٦]، وهذا توجه سريالي واضح. لنقرأ - مثلا - في سياق هذه (الفتوحات السيكولوجية) قول أدونيس في مقطوعة «رؤيا»[٢٥٧]:

ألمح بين الكتب الذليلهْ
في القبة الصفراء
مدينةً مثقوبة تطيرْ
ألمح جدرانا من الحرير
ونجمة قتيلة
تسبح في قارورة خضراء.
ألمح تمثالا من الدموع
من خزف الأشلاء والركوع
في حضرة الأميرة.

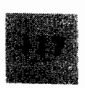
وقوله من «تحولات العاشق»[٢٥٨]:

ورأيت موكبا من الأفراس البيض تمتطي السماء
رأيت فيلا يخرج من قرن الحلزون
رأيت جمالا وأحصنة في محارات بحجم الفراشة

وقوله من «سيمياء»[٢٥٩]:

د/ د ـ (ليلاً
تخرج أمي إلى الهواء
تدعو القمر أو ما يشبه القمر
وتنام معه في فراش واحد).
أحلمُ
كلمة تلفظني وألفظها
ويسكن كل منا في طرف
أحلم
عادة في أصابعي
قشعريرة في قدميَ
أحلم ـ
أنا الصخر يتدفق منه ماء يقول
أبكي من الفرح
أبكي من الحزن
أحلم ـ
أشطر الكونَ
أراه جانبياً وأستريح
لكنني لهب وليس لي زوايا
أحلم ـ
لماذا أحلم دائما أن أدخل في غير الممكن؟
ألأنَ دمي شبيه بالحلم، أم لأنيَ الموت؟

فهذه النماذج، بما فيها من تناقض وربط بين المتباعدات والمتنافرات وغموض في أعماق الشعور ـ تُعد تطبيقا لاتجاهات السريالية ومفاهيمها



وكتابتها الآلية. لنلاحظ قوله: «ورأيت موكبا من الأفراس البيض تمتطي السماء» فهو يذكرنا برامبو «السريالي» ورؤيته خيولا تجر عربات في السماء، وقاعات استقبال في قاع البحر. ولنلاحظ تكراره لكلمة (أحلم) في النموذج الأخير، والمعروف أن الحلم أحد اتكاءات السريالية. وبهذا الحلم وغيره مما تتكئ عليه السريالية، أثار شعر أحد شعراء الحداثة العربية لدى أحد النقاد العرب (شكري عياد) مشكلة «الفهم»، فعنده أن في الشاعر البياتي عرقا سرياليا «يجعل الصور التي يتدفق بها متنافرة الأجزاء في بعض الأحيان»[٢٦٠]. ويبدو أن هذا العرق بدأ يتضخم - كما يقول ناقد عربي آخر (صلاح فضل) ـ «في شعر الرؤى عند البياتي عن طريق توجه استراتيجية التعبير إلى الداخل، بحيث يبدو أن النص لم يعد يمد بصره إلى معطيات الحس الخارجي، بل يغيب في حلمه الخاص كي يراه»[٢٦١].



3 تحولات مفهوم الشعر وبنيته

قبل زمن الإحياء الشعري العربي، وخلال هذا الزمن أيضا، كان الشاعر العربي يعبر عن تجارب بسيطة واضحة في سياق واقع غير معقد، ولهذا جاء شعره، في الغالب، واضحا سهل الفهم والإدراك مثله مثل ما يفرزه هذا الواقع من قضايا وموضوعات. لكن الحياة بعد هذا بدأت في التحول والتغير والتعقد، فتعقدت المفاهيم وتجلياتها النفسية والفكرية والثقافية. هذا التحول وما صاحبه أو نتج عنه من تحولات نفسية، أيقظ الشاعر العربي وحرك وعيه ونبهه إلى وجوب أن يصيب شعرَه من التحول والتغير ما يجعله قادرا على المواكبة والاستجابة، وبخاصة بعد خمسينيات هذا القرن؛ فالتحول الشعري، وإن كان قد بدأ في أواخر هذه الخمسينيات، إلا أنه بعدها كان أوضح وأبعد وأعمق وأجرأ. وهذا ـ كما أشرت ـ كان بسبب الظروف الموضوعية للمجتمع العربي الحديث، وهي ظروف أوجدت ظروفا أخرى ذاتية للشاعر العربي. في ظل هذه الظروف، وبتأثر حافز من ثقافة الغرب وحداثته، تطلّعَ الشاعر العربي إلى شعر يستجيب لهذه الظروف ويستوعبها،

«ربما تقبل الحداثة الماضي وتنظر إليه، لكنها لا تنظر إليه إلا بعيني الحاضر الحامل شرط التحول».

المؤلف

«إذا ما صادفتَ جملة أثارت حفيظتك، فإنني وضعتها ههنا، لا لتكون حجرا تتعثر به، بل علامة خطر كيما تلاحظ مسيري».

جان كوكتو

ويستوعب، في الوقت نفسه، هذه الثقافة الحديثة التي اكتسبها، ويوظفها توظيفا واعيا فاعلا في التعبير عن واقعه، فكان شعر الحداثة هو ما انتهى إليه، وما حسبه كفؤا للنهوض بتعبير (شكلي وكيفي معا) يجسد هذا الواقع المتغير ويرسم أبعاده وأعماقه ويقرأ تحولاته ومستجداته.

وليس ماحصل في المجتمع العربي من تغير وتحول وتطور وتعقد، وبخاصة في بدايته، هو في مستوى ما حصل في المجتمع الغربي؛ فما حصل في المجتمع الغربي كان من الوضوح وعمق التأثير في مستوى أن يذهب «راندل جاريل» إلى القول إن التطور جعل الشعر غامضا[١]، وأن يذهب «أدورنو» إلى القول إن داخلَ هذا المجتمع وصناعاته الثقيلة أضاع الفن وضوحه[٢]. نعم، ما حصل في المجتمع العربي ليس في مستوى ماحصل في المجتمع الغربي، لكنه في مستوى التنبيه والحفز وتحريك الوعي وإيقاظه، وبخاصة إذا استحضرنا ـ في إطار هذه التحولات والتغيرات ـ الهزائم والإحباطات التي مرت بها الأمة العربية ابتداء من نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م. وماتنبه إليه الشاعر العربي ووعاه، في ظل ظروفه وأوضاعه الخاصة الاجتماعية والسياسية والفكرية هو ـ كما سبق القول ـ هذا الشعر الحداثي بانقلاباته الشكلية والمضمونية والوظيفية.

في الحداثة الشعرية العربية ومفهوماتها

ويختلف الدارسون حول بداية تحول الشعر العربي نحو الحداثة، ففي حين يرى بعضهم أن محاولات شعر المهاجر الأمريكي هي البداية، يرى آخرون أن البداية هي في حركة الشعر الحر في العراق عام ١٩٤٨م، كما يرجعها آخرون إلى حركة مجلة «شعر» اللبنانية في أواخر عام ١٩٥٦م. هذا إلى جانب قراءتنا عن رواد آخرين للحداثة الشعرية مثل الشاعر السوري أورخان ميسر الذي وُصف بأنه كان «طليعة الاستقصاء والتجريب» في الأربعينيات، وأنه خرج على لغة الحياة اليومية ليركز على الأنا الداخلية وعلى اللاشعور[٣]، ومثل جبران خليل جبران الذي يعده أدونيس المؤسسَ لرؤيا الحداثة والرائد الأول للتعبير عنها[٤]. ومايبدو أن أكثر الباحثين يتفقون عليه، هو أن حركة الشعر الحر، أو شعر التفعيلة، التي يكاد الدارسون يتفقون على أنها ظهرت على يدي نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في العراق ـ هي إرهاص للحداثة الشعرية العربية[٥]. أو مفتاح لها كما تقول سلمى الجيوسي[٦]. ثم جاءت مجلة شعر فرفعت لواء هذه الحركة ووجّهتها.

وكما اختلف الدارسون حول بداية الحداثة الشعرية العربية، اختلفوا ـ أيضا ـ حول مرجعيتها. بعضهم (مثل أدونيس وكمال أبو ديب) يجعلها عربية خالصة. أدونيس يربطها بالعصرين الأموي والعباسي حيث رأى تيارين للحداثة أحدهما سياسي ـ فكري. أما الثاني ففني «يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية، كما عند أبي نواس، وإلى الخلق لا على مثال، خارج التقليد وكل موروث كما عند أبي تمام»[٧]، ولهذا يذهب إلى أن الحداثة الشعرية العربية ـ ليست ابتكارا غربيا. لقد عرفها الشعر العربي منذ القرن الثامن، أي قبل بودلير وملارمه ورامبو بحوالي عشرة قرون»[٨]. بل إن ما يلاحظه هو أن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد أن تضارع، في بعض وجوهها، الحداثة الشعرية الغربية، كما يلاحظ أن حداثة العلم في الغرب متقدمة على حداثة الشعر، بينما حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة، في رأيه، على الحداثة العلمية – الثورية[٩]. وأبو ديب يرفض «بدءا» أن تكون الحداثة العربية نسخة للحداثة الغربية أو تفرعا عنها[١٠]، ويربطها بحاضرها. وفي مقابل هذا نجد رأيا آخر لايربطها إلا بالغرب وثقافته، مثل وليد قصاب الذي يذهب إلى أن الحداثة في الأدب العربي المعاصر مفهوم غربي يغترف من الحداثة الأوروبية، وأن الحداثة الغربية هي الأب لهذه الحداثة العربية التي أخذت كل شيء تقريبا عن الفكر الغربي فهي نسخة منه[١١]، ومثل غالي شكري الذي يرى أنه ليس من المجدي تسويغ شعرنا الحديث بميراثنا التاريخي، ولهذا يعتمد ـ عنده ـ اكتشاف جوهر القصيدة العربية الحديثة على الالتفات إلى جوهر القصيدة الغربية الحديثة[١٢]. لكن الأخذ بواحد فقط من هذين الرأيين (ربط الحداثة الشعرية العربية المعاصرة بالتراث فقط، أو ربطها بالحداثة الغربية فقط) لن يجعلنا نحس بأننا نقدم تقييما موضوعيا للحداثة الشعرية العربية، لأن في وصلها بالتراث، فقط، تغييبا لجانب التفاعل بينها وبين واقعها العربي من ناحية، ولجانب تفاعلها مع ثقافة الآخر من ناحية أخرى. غياب تفاعلها مع واقعها يعني غياب حيويتها وضعف شرعية منبتها، وغياب تفاعلها مع ثقافة الآخر يعني انعزالها وضيق أفقها. أما ربطها بالحداثة الغربية فقط، فحكم يحتاج إلى مراجعة دقيقة متأنية؛ لأن في هذا عزلا لها عن واقعها العربي الذي تبلورت فيه، وإنكارا لانعكاسات هذا الواقع عليها واغتذائها منه. ولأن في هذا، أيضا، عزلا لها عن تراث إن كانت تحرص على القطيعة مع كثير من الجوانب الشكلية فيه، إلا أنها في جوانب أخرى مضمونية وفنية، تواصلت معه، بصرف

النظر عن نوعية هذا التواصل. ولعل فيما نجده في شعر الحداثة العربية المعاصرة من توجه صوفي واستعمالات توظيفية لبعض الأساطير والرموز العربية التراثية، ومن انتهاج لما اختطه أبوتمام وأمثاله من الشعراء من تقنيات مجازية وأسلوبية ولغوية، هو من شواهد هذا التواصل. ولهذا يبدو أن الرأي الأكثر إنصافا وموضوعية هو القول إن حداثة الشعر العربي المعاصر ذات مرجعيات ثلاث هي: واقع المجتمع العربي نفسه بما فيه من تحولات وتغيرات ومستجدات في حقول الاجتماع والسياسة والثقافة معا، فهذا الواقع أوجد عند الشاعر العربي تساؤلات، وتطلعات نحو تغيير جذري في بنية القصيدة يجعلها قادرة على استيعاب هذا الواقع وعلى التعبير عن مضموناته. ولعله لهذا، ولارتباط الحداثة الشعرية بانزياحات متسارعة سواء في المعارف أو أنماط الإنتاج والعلاقات على نحو يستتبع صراعا مع المعارف القديمة - عَدَّتْ خالدة سعيد هذه الحداثة ثورة فكرية لامجرد شيء يتصل بالوزن والقافية أو بقصيدة النثر»[١٣]. ثم مرجعية ثانية هي مثاقفة الغرب والتأثر بفكره وحداثته وشعره، فهذه المثاقفة وهذا التأثر نبّها الشاعر العربي وحفزاه إلى تجديد الشعر وتحديثه. أما المرجعية الثالثة فهي التراث[١٤]. ولست أقصد بهذا أن الحداثة الشعرية العربية المعاصرة امتداد، في خط مستقيم، للحداثة الشعرية العربية العباسية، أو أنها امتداد أو صنو لمقولات المتصوفة العرب الذين أرجع أحد الأدباء العرب (إدوار الخراط) قصيدة النثر إليهم من خلال مضمون قوله: «وليس النفري مُحْدَثا لأنه اعتمد قصيدة النثر، بل لأن قصيدته غير قابلة لأن تستنفد عبر الزمن كله»[١٥]، لست أقصد بمرجعية التراث هذا النوع من الامتداد المتواصل الواضح، وإنما أقصد نحوا من الإمكانية والاحتمالية، أي إن تحقق حداثة شعرية عربية في العصر العباسي يسوغ منطقيا إمكان تحقق حداثة شعرية عربية في عصرنا. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن الحداثة الشعرية العربية العباسية تعني قابلية الشعر العربي ذاته للتطور والتحديث على امتداد الزمان وتغير المكان وفق ظروف هذا المكان وهذا الزمان، ثم هناك احتمالية استفادة الحداثة الثانية من الأولى في بعض طرائقها الفنية، لكنها استفادة لاتصل إلى حد أن تكون هذه الثانية امتدادا للأولى كما سبق القول. وتفسير وجود الحداثة الشعرية العربية المعاصرة بهذه المرجعيات الثلاث يعني أنها حداثة مركبة يدخل في تركيبها عناصر ثلاثة هي ماذكرته. وإذا كان هذا يمنحها قيمة وثراء إلا أنه قد يسبب تعقدا في بعض معطياتها ومفاهيمها.

ولعل تناولنا لما هو بارز من هذه المفاهيم، سيساعد على توضيح مدى العلاقة بينها وبين مافي شعر الحداثة من تعقيد وإبهام. أدونيس ـ مثلا ـ يذكر من ملامح الحداثة الشعرية، أو علم جمال الكتابة، أن تكون الكتابة «نقطة لقاء بين نفي المعلوم وإيجاب المجهول»، فالإبداع عنده «دخول في المجهول لا في المعلوم»(١٦). وربما تكون هذه «العتمة» التي يجب أن يبقى في سرها هي هذا المجهول الذي يعد الدخول فيه إبداعا أو ملمحا حداثيا:

في عتمة الأشياء في سرها

أحب أن أبقى

أحب أن أستبطن الخلْقا

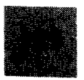
أحب أن أشرد كالظنَ

كغربة الفنَ

كالمبهم الغفل وغيرِ الأكيدْ ـ

أولد في كل غد من جديد(١٧).

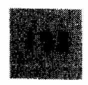
ومع أن أدونيس لايحيل الحداثة الشعرية العربية المعاصرة إلا إلى التراث ـ إلا أننا نجد في الحداثة الشعرية الغربية مرجعا واضحا لهذا الملمح الحداثي الشعري. يقول بودلير: «إلى أعماق المجهول كي نجد جديدا»(١٨). وهدف الشعر عند رامبو هو «الوصول إلى المجهول» أو «رؤية ما لايرى، وسماع ما لا يسمع»(١٩). ولعل هاجس قصور الواقع عند هؤلاء هو من أقوى ما دفعهم إلى البحث عن المجهول من خلال تجارب تعبيرية جديدة. فرامبو، إيمانا بـ «سحر الكلمة» وتفاعلاتها الكيميائية كان يغوص في قاع البحر ويحلق في عنان السماء بحثا عن هذا الجديد المجهول، لكنه اصطدم ـ فيما يبدو ـ بجدار هذا الواقع الذي رفضه فانتهت تجربته في مدة أقصر من مدى تطلعاته وطموحاته. وما نرجحه أن الغوص في المجهول مقابل رفض الواقع أو الهروب منه يُغرّب الدلالة ويبهمها، فتصبح القصيدة بسببه بنية من الطلاسم والألغاز العصية على الحل لأن الشاعر يستمد مفردات هذه البنية من عوالم ربما يتوهم ألفتها لحظة الإبداع لكنه بعد ذلك ربما ينكرها هو قبل أن ينكرها المتلقي ويزورَّ عنها.



وهناك من يفهم الحداثة الشعرية أو يختصر معناها في «التوكيد المطلق على أولية التعبير» أي أن طريقة القول أو كيفيته أكثر أهمية من المقول، وأن شعرية القصيدة أو فنيتها تكمن في بنيتها لا في وظيفتها[٢٠]. وعند نذير العظمة أن «الحداثة في الجوهر هي إبداع الأشكال الشعرية من صلب المضامين الحاضرة لا إلباسها صيغ الماضي وحلله. كل مضمون جديد يقتضي شكلا جديدا»[٢١]، وهذا شبيه بقول أدونيس: «شيء جديد يقال، وطريقة قول جديدة»[٢٢]، ويبدو هذا صحيحا فالمضامين الجديدة كثيرا ما تتطلب طرائق قول جديدة، إذ ربما تكون الطرائق القديمة عاجزة عن إظهار ما في المضامين الجديدة من قيم فنية أو جمالية أو فكرية، لكن الانحياز في بعض مفاهيم الحداثة الشعرية إلى البنية الشكلية على حساب البنية الدلالية - بأن تكون تلك (البنية الشكلية) هي الفكرة المحورية، وبأن تصبح هي نفسها، البنيةَ الدلالية - ربما يؤدي إلى إقصاء الدلالة وتغييبها إلى حد يصل بها إلى الإبهام.

والتجاوز، الذي يعد انقلابا، أو مسوغا من مسوغات انقلابات البنى الشكلية والدلالية للشعر، في تاريخه الحديث، هو أحد مفاهيم الحداثة الشعرية العربية ومبادئها. يقول يوسف الخيال: «الحداثة في الشعر إبداع وخروج به على ما سلف»[٢٣]. ويقول أدونيس «كل إبداع يتضمن نقدا للماضي الذي تجاوزناه، والحاضر الذي نغيره ونبنيه ... وكل إبداع تجاوز وتغيير»[٢٤]، لكنه يوضح الماضي الذي يتجاوزه بأنه ليس «الماضي على الإطلاق، وإنما الأشكال والمقاييس والمفاهيم التي نشأت كتعبير عن أوضاع وحالات مرتبطة بزمانها ومكانها، وبات من الضروري أن يزول فعلها لزوال الظروف التي كانت سببا في نشوئها»[٢٥]. هذا الماضي لم يعد مقدسا في مفهوم الحداثة الشعرية العربية. وتجاوز الماضي، حسبما نفهم من الكلام السابق ليس مطلقا، وإنما تجاوز مالم يكن منه صالحا للحاضر والمستقبل في نظر البعض، لكن البعض الآخر يذهب بالتجاوز إلى أقصى مداه، إلى حد الانقطاع المعرفي، مثلما ذهب كمال أبو ديب في تشخيص الحداثة قائلا إنها: «انقطاع معرفي: ذلك أن مصادرها المعرفية لاتكمن في المصادر المعرفية للتراث ... الحداثة انقطاع لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية، إذا كان ثمة معرفة يقينية، وكون الفن خلقا لواقع جديد»[٢٦]. وفي تقديري أن أية دلالة

شعرية تُستمد من هذا المفهوم للحداثة ستكون دلالة مبهمة لأنها تفتقد المعرفة اليقينية وتلوِّح بإنكارها. وهاجس التجاوز في الحداثة الشعرية العربية يمكن إرجاعه جزئيا إلى الحداثة الفكرية نفسها في سياق ما تحدثتُ عنه تحت اسم «حداثة اللحظة» بما فيه من صيرورة وتحول؛ فالحداثة، وفق مفهوم هذا المصطلح، لاتتواصل بل إنها تنفر من كل ما هو متواصل(٢٧). والتجاوز، وربما الانقطاع، لون أو ملمح من ملامح الصراع بين القديم والجديد. والصراع بين القديم والجديد ليس غريبا على مر الزمان، بل هو معلم من معالمه، وفي الوقت نفسه أحد مؤشرات قانون التغير والتحول ودوافعه، لكن الصراع بين الحداثة والقدامة في هذا العصر أخذ طابع الجدلية الإشكالية العميقة المتوترة، ربما لأن هذه الحداثة أكثر جراءة وعنفوانا، وربما لأن في نسيج طبيعتها نزعة أو هاجس عنف؛ فهي لم تبرأ إبان نشأتها من شيء شبيه بالإرهاب الفكري والثقافي(٢٨). يقول رامبو (وهذا الاستشهاد مهم لأنه يأتي من شاعر حداثي): «ينبغي أن تكون حديثا بالتأكيد». لنلاحظ كلمتي «ينبغي» و«بالتأكيد» اللتين تحاصران المقولة. وربما لهذا علق عليه انطوان كامبانيون بقوله: «مع رامبو تنفجر كلمة سرّ الحديث على شكل رفض عنيف للقديم»(٢٩). وشبيه بقول رامبو قول السياب: «إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر. إنه بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد جاء يسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية، كما جاء يسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السياسيون والاجتماعيون الكتابة به»(٣٠)، ففي لغة السياب هذه، وهو رائد من رواد الحداثة الشعرية العربية، نشم رائحة هذا العنف بسبب هذا السحق أو التهديد به. ومن المناسب هنا، القولُ إن هذا الرفض العنيف للقديم يُلجئ إلى جديد صرف (إذا كان ثمة جديد صرف)، والجديد الصرف بطبيعته غامض مبهم. وربما تقبل الحداثة الماضي وتنظر إليه، لكنها لاتنظر إليه إلا بعين الحاضر الحامل شرط التحول. وهذا يعني أن الحداثة تقلب الماضي وتحوله (تحدِّثه)بآلية التأويل التي تتسلح بها حتى يختلط فكره بفكرها فيصبح ما يصمد منه مزيجا سائغا، ومالم يصمد لا تتردد (الحداثة) في مغايرته ومفارقته؛ فهو في حكم التقليدي والنمطي والأحادي المخالف للتعددية بوصفها سمة من سمات الحداثة. والأمر في قضية الحداثة والماضي، وحسب ما ذكرته، قريب مما صوره محمد سبيلا وعبدالسلام بن عبدالعالي بقولهما: «الحداثة حركة انفصال، إنها



تقطع مع التراث والماضي، ولكن لا لنبذه وإنما لاحتوائه وتلوينه وإدماجه في مخاضها المتجدد. ومن ثم فهي اتصال وانفصال، استمرار وقطيعة: استمرار تحويلي لمعطيات الماضي وقطيعة استدماجية له. هذا الانفصال والاتصال تمارسه الحداثة حتى على نفسها»[٣١]، أي إن الحداثة لاتتشبث مبدئيا بمعطياتها، فهي على استعداد طبيعي للانقطاع عن نفسها أو التواصل معها وفق مردود الانقطاع أو التواصل. ولهذا فالسليم أن تمارس هذا مع ما هو خارجها؛ فليس التراث رمادا كله حتى نذروه في الهواء، وإنما فيه ما يضاهي حداثة اليوم ويضيئها. وممارسة الحداثة تواصلَها أو انقطاعَها مع الماضي وفق استدعاءات العصر ومصالح أهله ـ يعني إقامتها علاقة حوارية لا عدائية معه. والحوار، على أية حال، داخل في سياق مفهوم الحداثة. ورفض الحداثة العنيف للماضي هو، في وجهه الآخر، تمرد عليه وهدم له. وفي هذا السياق يبشر أدونيس بإنسان:

يُغيِّر اللحمة والسداة والتكوين

كأنه يدخل من جديد، في سفر النشأة والتكوين

سواء كان هذا الإنسان غيره أو هو:

أتغير

أغير ما يغيرني غموضا، حيث الغموض أن تحيا

وضوحا، حيث الوضوح أن تموت[٣٢]

وهذا إشارة إلى رفض القديم. والرفض هو إنجيل أدونيس كما يقول[٣٣]:

خريطتي أرض بلا خالق

والرفض إنجيلي

وهو اختياره[٣٤]:

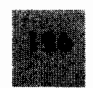
ماذا إذن ليس لك اختيار

غير طريق النار

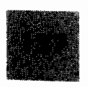
غير جحيم الرفض

وهو أغنيته[٣٥]:

أغنيتي للرفض



وقصيدة الحداثة نفسُها صورة لهذا الرفض ليس من خلال بنيتها الشكلية فحسب، وإنما من خلال بنيتها الدلالية أيضا. وفي هذا تقول خالدة سعيد في ضوء قراءتها لقصيدة أدونيس «أمس، المكان، الآن»: إن هذه القصيدة تكشف أنه «في الحداثة العربية لم يعد الإنسان مكانا، أي محلا للأوامر والنواهي أو قوانين القوى الخارجية عنه، بل قطبا آخر يقابل هذه القوى»(٣٦). وتقول عن ديوان «لن» لأنسي الحاج: إنه «قد أسهم في تجريح المقدس، ورفع لواء العصيان البشري، وإقامة لغة التجديف»(٣٧). وهذا قول يُعد شهادة من ناقدة حداثية على مفاهيم الحداثة الشعرية العربية المعاصرة وتطبيقاتها في الشعر. ولعل من أوضح الشهادات على رفض القديم وتجريحه، وإن كان مقدسا، تعليق أدونيس على قول رامبو: «يسوع، يالصاً أزلياً يسلب البشر نشاطهم...» بقوله: «حين تصل جرأة الإبداع العربي إلى هذا المستوى، أي حين تزول كل رقابة، يبدأ الأدب العربي سيرته الخالقة، المغيرة، البادئة، البعيدة»(٣٨)، فهذا التعليق دليل إعجاب بقول رامبو الرافض الساخر في الوقت نفسه، ودليل على أن الحداثة الشعرية العربية، ممثلةً في كثير من الحداثيين، تتوق إلى التحرر من كل ما يعوق مسيرتها الإبداعية سواء كان هذا العائق متعلقا بالبنى الشكلية أو المضمونية. وعلى هذا، فتجاوز الماضي وإلغاؤه بما فيه من قيم فنية وغير فنية هو، عند بعض شعراء الحداثة العربية، شرط رئيس لتحقق المستقبل كما عند المستقبليين. وهذا، فيما يبدو، ذهاب في التجاوز إلى حد الإفراط الذي يصل به ـ كما يقول بلند الحيدري ـ إلى التحطيم والتدمير وإدانة كل قديم، بل إن من الحداثيين ـ كما يقول ـ من يسخر ممن يحتكم إلى اللغة العربية وقواعدها، ويعلنون أنهم ضد اللغة وضد الوزن وضد أي منطق للقصيدة، ويعدون الغموض والتعقيد بعض شروط الثورة على منطقية الأدب(٣٩). أي إن الذهاب في التجاوز والتحول والرفض إلى هذا الحد من المغالاة مُفض بطريقة ما إلى غموض الشعر وإبهامه. والكاتب، حتى في الماضي السحيق، راغب في التجديد وتجاوز المقولات والأشكال القديمة؛ جاء في بردية مصرية ترقى زمنيا إلى حوالي ألفين قبل الميلاد هذا القول: «ليتني أملك عبارات ليست معروفة، وأقوالا غريبة، ولغة جديدة لم تستعمل، خالية من التكرار، ليست كلاما عاطلا مما

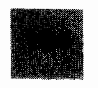


جاء على لسان القدامى»[٤٠]، فهذا الكاتب، على تجذره السحيق في الزمن، يملك رغبة واضحة في التجديد والتجاوز، بل يملك «طموحا حداثيا» وهذا من حقه، ولا أحد يمتلك مصادرة هذا الحق. وهو من حق كاتب اليوم بشكل ملح لاختلاف الظروف والأوضاع والحسابات، لكن ليس إلى حد التطرف في التجاوز والإيغال فيه دون طائل مكافئ. وما دام شاعر الحداثة يهجس بهذا التجاوز والتحول وينتظره كما يقول محمد عفيفي مطر: «لكنني أنتظر التحول الأخير» فسيظل الغموض أو الإبهام ملازما لشعره على نسب متفاوتة وفقا لمستويات التجاوز نفسها. ثم إن التحول أو التجاوز يعني ـ فيما يعني ـ شيئين: المغامرة من وجه، والتجديد من وجه آخر. أما المغامرة فهي بطبيعتها مضطربة ومشوَّشة لأنها تقتحم غير المعروف وغير المرئي، تقتحم المجهول ولهذا هجر شاعر الحداثة الموضوعات والمعاني المألوفة للمتلقي فغاب بذلك عنه (المتلقي) السياق المرجعي المألوف، وأصبحت القصيدة غريبة مبهمة أمامه. كما أصبح اللاوعي واحدا من آفاق مغامرة الشاعر الحداثي. وهو أفق إذا أدمن الشاعر الحلول فيه أصابه نحو من الهلوسة التي تنعكس على شعره غموضا وإبهاما واضطرابا. يقول رامبو: «لقد اعتدت على الهلوسة البسيطة، وكنت أرى بوضوح كبير مسجدا مكان مصنع، مدرسة طبول يتولى شؤونها ملائكة، عربات على دروب السماء، صالونا في قاع بحيرة ... وقد انتهى بي الأمر إلى اعتبار فوضى فكري مقدسة»[٤١]. وقد استوطنت هذه الفوضى الفكرية والتخيلية «المقدسة» شعر الحداثة فأبهمته وعقدته وصعبته حتى عزلته عن كثير من القراء. أما الوجه الآخر وهو التجديد، فإن الرغبة في التجديد ذاتها قد تكون سببا لغموض الشعر وصعوبته، ربما لانشغال الشاعر بهذا التجديد عن معانيه ومسألة إيضاحها. والشاعر مع تراكم خبرته بالذائقة الإبداعية والجمالية، ومع ازدياد ثقافته، يطمح دائما إلى التجديد، إلى تجاوز نفسه، وربما لا يواكبه المتلقي في هذا فيبدو شعره صعبا في نظره. وقد رد إليوت غموض الشعر وصعوبته إلى عدة أسباب من بينها هذه الرغبة في التجديد مستشهدا ببعض الشعراء المجددين ومالقوه من تهجين وتسفيه بسبب صعوبة شعرهم وغموضه مثل كيتس وتنسون وبروننغ الذي كان أول من لقب بالشاعر الصعب كما يقول[٤٢].

مفهوم الشعر

وفي سياق هذا التجاوز، الرافض أحيانا، تجاوزَ شاعر الحداثة العربية المعاصرة مفهوم الشعر ووظيفته المألوفين إلى مفهوم ووظيفة يندغمان في مفهوم الحداثة نفسها، وينسجمان مع مبادئها وأفكارها. في الذاكرة الشعرية العربية كانت المنفعة وظيفة من وظائف الشعر وقيمه. والمقولة المشهورة «الشعر ديوان العرب» تجسيد واضح لهذه الوظيفة. وهذه المنفعة في أحد جوانبها منفعة معرفية، وهذا ما تشير إليه هذه المقولة بأحد أبعادها؛ فهي تعني في إحدى دلالاتها تصوير الشعر للحياه العربية وما فيها من قيم وأخلاق وتقاليد، كما تعني تدوين هذا الشعر لأخبار العرب وحروبهم وأيامهم وحفظ أنسابهم. إنه سجل تاريخي صحيح وموثوق عندهم «تُقبل شهادته، وتتمثل إرادته» كما يقول ابن رشيق(٤٣). هذه الوظيفة المعرفية تتطلب توصيلا شعريا واضحا. ولهذا نجد أن هذه الوظيفة هي من العوامل أو الأسباب التي أسهمت في وضوح الشعر العربي القديم، وامتدت خاصة الوضوح غالبة على الشعر العربي حتى عهد الحداثة الشعرية العربية المعاصرة. ففي هذا العهد بخاصة ارتفعت أصوات شعرية حداثية تتساءل وترفض القيم السائدة، أو في الأقل، تعيد النظر فيها، وتعلن في هذا السياق أن الشعر لم يعد للمنفعة والفائدة، وإنما عمل إبداعي داخلي يخلِّص الشاعر ويعزيه. لم تعد المنفعة صالحة لشعر الحداثة لأنها «تفرض موضوعات تعكس اهتمامات عملية وتفرض التعبير عنها بطريقة واضحة سهلة ليفهمها العدد الأكبر»(٤٤)، ولأنها «تتضمن حضور الآخر وغياب الأنا»(٤٥)، وهذا يتعارض مع مرحلة التساؤل حيث «الشعر يقوم على حضور الأنا وغياب الآخر، أي على الطرافة والجدة والغرابة. أصبح الشاعر على حدة: بينه وبين غيره الهاوية»(٤٦)، كأن هذه الطرافة والجدة والغرابة جاءت بديلا من المنفعة التي لم يعد الشاعر الحداثي محتاجا إليها مادام بينه وبين غيره الهاوية. في مفهوم الحداثة الشعرية العربية المعاصرة لامنفعة للشعر، بل لاوظيفة له، فالشعر الحقيقي لايمكن أن يكون جماهيريا كما يذهب أدونيس(٤٧). وقبل أدونيس قال بودلير: لا غرض للشعر إلا نفسه(٤٨). فهو يجرده من أي وظيفة خارج ذاته، أي يبعده عن أي وظيفة اجتماعية. وإذا انتفى هذا عن الشعر صار عرضة للإبهام من جانب، وفي غير حاجة إلى الوضوح من جانب آخر. والإطراب كان إحدى وظائف الشعر التقليدية. يقول حسان:

تَغَنَّ في كل شعر أنت قائله ... إن الغناء لهذا الشعر مضمار



ومن الصعب على الشعر تأدية هذه الوظيفة مالم يكن واضحا سهل الإدراك والفهم. وفهم الشعر باعث على الاستمتاع به والطرب له مثلما «الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه»[٤٩]. وحتى تتحقق هذه الوظيفة الإطرابية حرص الشاعر العربي القديم على أن يكون شعره واضحا. لكن شعراء الحداثة العربية نفوا هذه الوظيفة الإطرابية من الشعر وجردوه منها. ولهذا أخذ بعضهم ـ كما يقول رجاء النقاش ـ على شعر أمل دنقل وبخاصة القديم منه أشياء من بينها الإطراب أو الغنائية التقليدية[٥٠]. وعند شعراء الحداثة الغربية لا يكمن الشعر في الغنائية بل في «إشراق» يستفز الفكر والحساسية الساعيين وراء المطلق[٥١]. كأن هذا الإشراق هو البديل للغنائية. لكن المذهب الإشراقي يذهب إلى أن عالمنا المنظور ليس سوى صورة لعالم سري لاتكشفه العلوم والفلسفات والأديان المهتمة بدراسة العالم المنظور مباشرة. وهل نتوقع من شعر يغوص في الإشراقية من أجل كشف عالم سري إلا أن يأتي خفي الدلالة مبهما لم يعد الشعر في مفهوم الحداثة للمحاكاة والوصف. قبل الحداثة كانت مهمة الشعر أن يحاكي العالم ويقلد الواقع ويصفه، أو أن ينسخه ـ كما يقول أدونيس ـ «والآن أن يبدله»[٥٢]، أي يحاول أن تكون علاقته بهذا العالم، بسبب إرادة تحويله وتبديله، علاقة جدلية متفاعلة. كأن شعر الحداثة، بهذا، يدعو إلى الصيرورة والتحول، انسجاما مع فكر الحداثة نفسه، أكثر مما يدعو إلى الفهم. وفي سياق تغيير العالم يأتي إيقاظ وعي الإنسان بوجوده في هذا العالم وتقدم هذا الوعي. وهذه تكاد تكون مهمة شعرية «اتفاقية» في ظاهرها باتفاق كثير من الشعراء، على تعدد مذاهبهم، عليها. لكنها عند شعراء الحداثة تذهب إلى أكثر من مجرد إيقاظ الوعي حين تقصد نوعا من خلخلة الوعي التقليدي إن لم يكن دك أبنيته وتفجيره سواء بواسطة اللغة أو أحد تشكيلاتها ومعطياتها الفنية المفاجئة المدهشة لامن أجل المفاجأة والإدهاش لذاتهما فحسب، وإنما من أجل إيقاظ هذا الوعي ليرى خلاف ما اعتاد أن يرى، ويفكر بخلاف ما اعتاد أن يفكر، أي أن يفارق نمطية الرؤية والتفكير والعفوية اللاهية. يقول جان كوكتو: «إذا ما صادفت جملة أثارت حفيظتك، فإنني وضعتها ههنا، لا لتكون حجرا تتعثر به، بل علامة خطر كيما تلاحظ مسيري»[٥٣]، هذه الجملة التي يتوقع كوكتو أن تثير حفيظة القارئ

هي الجملة الموظفة للإدهاش والمفاجأة، لا لصد القارئ وتعطيل مسيرته بل لإيقاظه وتنبيهه إلى خطة المسير النشطة الواعية. وإذا صدمَنا الشعر وفاجأنا وأدهشنا، عنى هذا أنه نقلنا من جماليات ألفناها إلى جماليات غريبة عنا، أي نقلنا من أفق توقعات مألوف معتاد، إلى أفق جديد على الذائقة القارئة، وهذا مؤشر إلى احتمالية صعوبة هذا الشعر وصعوبة فهمه.

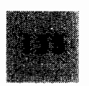
الرؤيا ومنابعها

ولعل أبرز شئ في إطار مفهوم شعر الحداثة ووظيفته هو «الرؤيا» التي يرى بعضهم أنها تجسيد للحداثة ؛ فالحداثة نفسها رؤيا قبل أن تكون شكلا فنيا[٥٤]. وبهذه الرؤيا تجسد القصيدة الحداثية رحلتها من الذاكرة (الماضي) إلى المستقبل، بل إلى ما وراء الحاضر والماضي نفسه. والرؤيا عنصر مكون من عناصر هذه القصيدة، بل إن الشعر الجديد عند شعراء الحداثة ونقادها المنظرين بخاصة هو أنه رؤيا، أو كشفٌ وسيلته الرؤيا. يقول أدونيس: «لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو رؤيا»[٥٥]، وإن رؤية ما تحجبه الألفة والعادة عنا في الكون، وكشف المخبوء، واكتشاف علائق خفية باستعمال لغة ومشاعر وتداعيات ملائمة، هو بعض مهمات شعر الحداثة كما يذهب أدونيس مستشهدا بقول «رينيه شار» عن الشعر ووظيفته: «الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف»[٥٦]، وهو ما ذهب إليه رامبو فمهمة الشعر عنده رؤية مالا يرى، وسماع ما لا يسمع، أو بعبارة أخرى، الوصول إلى المجهول[٥٧]. ويبدو أن «الرؤيا»، بوصفها رسالة أو مهمة شعرية، قد ترسخت في ذهنية شاعر الحداثة العربية إلى حد أن يمثل السيابُ الشاعرَ الحديث بالقديس يوحنا ورؤياه[٥٨]. ولعل تمثيل السياب هذا، إلى جانب ما للسياب من قصائد رؤيوية، هو ما جعل خالدة سعيد تستنتج أن رسالة السياب الشعرية هي رسالة كشف أكثر من كونها رسالة بث[٥٩]. ويكفي حركة الشعر الجديد أنها ـ كما يقرر يوسف الخال - بهذه الرسالة الشعرية، أو الكشف عن أسرار الحياة ـ كما يقول ـ رفعت من مقام الشعر، بوصفه أرقى فن إنساني، فلم يعد للذم والمديح والرثاء والغزل والفخر والوعظ والحكم والطرب[٦٠]. إن الإيمان بعالم مجهول، هو واحد من عناصر البنية المفهومية للحداثة الشعرية كما سبق القول، ومن هنا تأتي ملاحقة شعر الحداثة لهذا العالم

وكشفه. وهو لا يكشف شيئا عاديا أو يسيرا، وإنما شيئا عجزت العين وحسُرت أن تثقبه. ولهذا كان لهذا الشعر الحق - كما يقول البيريس - في «أن يكون غامضا، مترددا، لامنطقيا ... فقد وجد ليحير»[٦١]، ويبدو هذا طبيعيا مادام شعر الحداثة يلتمس موضوعاته ليس في واقعه وإنما في ماوراءه، ويتوسل إلى هذا الالتماس أو الكشف بالرؤيا.

ويختلط مفهوم الرؤيا بالرؤية أحيانا على ما بينهما من فروق. فالرؤيا هي ما يرى في النوم، أو من فِعْل التخيل في الحلم، وقد تطلق على أحلام اليقظة أو الرؤيا بالقلب، حسب أدونيس، لكن الرؤيا في الحلم، في رأيه، تفضُل الرؤيا بالقلب[٦٢]. والرؤية ما تراه العين أو فعل الحس البصري، فهي من فعل الباصرة في اليقظة، وقد تطلق على ما يراه الإنسان إزاء الأشياء وإن لم تكن حسية. الرؤيا، إذن، مختصة بما يكون في النوم، على حين أن الرؤية مختصة بما يكون في اليقظة. والرؤيا بالخيال، أو انطباع الصورة المنحدرة من أفق المخيلة إلى الحس المشترك، والرؤية بالبصر. وقد يراد بالرؤية العلم مجازا، وإذا كان مع الرؤية إحاطة سميت إدراكا، وتسمى حدسا إذا قصد بها المشاهدة بالنفس[٦٣]. ولايعني هذا انفصاما بين الرؤية والرؤيا فقد يتحد عملهما لإنتاج دلالة تعبيرية خاصة [٦٤]، لكن تضافرهما على إنتاج الدلالة لايعني عدم التفريق بينهما إذ هناك من لايفرق بينهما، ربما من منطلق واقعي ملتزم، فحسين مروة يرى أنهما متلازمتان لا فارق بينهما إذ الرؤية عنده موقف تصور للعالم وعنها تصدر الرؤيا أي حالة الإبداع[٦٥]. الرؤية تأسست - فيما يبدو - على الواقع والطبيعة منطلقة من التفاعل بينهما، لكنها اتخذت - عند بعض الباحثين - منطلقات أخرى مثل التوغل في الذات واستبطانها، وتسجيل أدق ما تختزنه من هواجس وأحاسيس بمحاولة الغوص في اللاوعي أي في الأعماق السحيقة المعتمة. وهذا، في تقديري، ألصق بالرؤيا لكن بعضهم يطلق عليه الرؤية الجديدة التي تقوم - كما يقول عبدالقادر القط - على التجربة الباطنية فتتطلب هذا استعمال رموز تسبب الانغلاق والإبهام[٦٦]. وهي قريبة من الرؤية الشعرية مقابل غير الشعرية التي ترى الأشياء من خلال خضوع لإدراك الحواس وأحكام العقل، في حين أن الرؤية الشعرية ترى الأشياء فتؤولها باستمرار ففيها مالا ينفد من الأشكال التصويرية[٦٧]. ويتجه بعض الدارسين بالرؤيا ناحية «الموقف». نذير العظمة - مثلا - وهو يتحدث

عن «شعرية الموقف» عند نزار قباني يقول: إنها هي «ما يسميه نقاد مجلة شعر، الرؤيا، أو التجربة، أو المعاناة»(٦٨). ومحيي الدين صبحي يفسر ـ في نظره ـ الرؤيا في الشعر بأنها «تعميق لمحة من اللمحات، أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل»(٦٩). وربما تتضمن الرؤيا بعدا موقفيا فهي تتسع له لكن حصر مفهومها في مفهوم الموقف من الحياة يقربها من تبسيط لاتشير إليه تحديداتها ووظائفها عند الحداثيين أنفسهم ؛ ففي تفريق لأصحاب القصيدة الحديثة بين الرؤية، التي هي عندهم نظرة الشاعر التقليدية المعروفة إلى الوجود، وبين الرؤيا ـ يذهبون بالرؤيا قريبا من الحلم الذي يصطنعه السرياليون في قصائدهم(٧٠). وهذا يذكرنا بما مر آنفا عن أن الرؤيا تقوم على التجربة الباطنية، والتجربة الباطنية لاتخلو من شطحات واسترسالات فكرية تأملية تُري مالا يُرى، وتُسمع ما لا يُسمَع. والمتوقع أن يكون المعطَى الشعري لهذه الشطحات والاسترسالات مبهما. ولن تكون رؤيا، ولن يكون الشاعر رائيا إلا «بإحداث بلبلة متصلة حادة في حواسه» ليعرف من خلال ذلك ـ كما يقول رامبو ـ «الحقيقة الجوهرية الكامنة وراء الظواهر الخارجية والتعبير عنها»(٧١). ولو استنفد كل سم وشراب، وأصبح بين الناس مريضا ومجرما وملعونا(٧٢). ولعل الذهاب إلى حد أن يكون «إحداث بلبلة متصلة حادة في الحواس» شرطا للرؤيا الشعرية، هو مما دفع صلاح فضل إلى القول إنه في طريق الرؤيا «تنبهم معالم الأشياء الحسية، ويخف وزن التجارب العينية، وتصبح الكلمات رموزا لعوالم ضاربة في الخفاء»(٧٣). وذلك الذهاب بالرؤيا ومفهومها إلى هذا الحد، هو أيضا مما يدفع إلى القول إن فهمها على أنها مجرد موقف من الحياة، هو تبسيط لمفهومها وأبعادِ هذا المفهوم حسبما نستجليه من شعراء الحداثة أو منظريها أنفسهم. فهي ـ عند أدونيس ـ «قفزة خارج المفهومات السائدة ... تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها»(٧٤)، وهي عند خليل حاوي نوع معرفي يتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس، وهي منافسة للفلسفة بل متغلبة عليها في مجال الكشف والخلق والبناء وصهر الفكر(٧٥). وقد ربطها «فراي» بالثورة من حيث كونها اندفاعا إلى التحرير من هذا العالم بكليته وبلوغ عالم أفضل(٧٦). يقول الشاعر الناقد المكسيكي أوكتافيو باث عن زمن الشعر: إنه «ليس هو زمن الثورة، المقيد بالعقل الناقد، المستقبل للخطط



الخيالية، إنه الزمن السابق للزمن، الذي يعود إلى الظهور في نظرة طفل، ذلك الزمن الذي يختلف جذريا عن التاريخ»[٧٧]. وفي تقديري أن هذا الزمن الشعري الذي يتحدث عنه «باث» ويصفه بالزمن الذي يسبق الزمن، ويختلف جذريا عن التاريخ هو الرؤيا. وقد عبر البياتي عن هذا بأسلوب آخر في حوار معه قائلا: «في الليلة الماضية كنت أتحدث إلى شخصية الفارابي، وقد التقطت من خلال حديثي معه بعض العبارات والجمل، وعندما وضعتها على الورق أحسست أن هناك بونا شاسعا بين تلك الكلمات والجمل وبين الحوار الضوئي الذي جرى بيننا»[٧٨]. فهذا الحوار أو الجسر الضوئي الذي مده البياتي هو الرؤيا. وهي رؤيا استرجاعية للزمن في ماضيه بخلاف الأخرى الاستشرافية للزمن في آتيه. كأن البياتي برؤياه الاسترجاعية أو الاستشرافية من خلال «حوار ضوئي»، يتخطى الماضي والحاضر. وقد عبر عن هذا بقوله: «إن الشعر في رؤيتي يتخطى الآماد والأزمان»[٧٩]. والبياتي بهذا يكسر نمطي الزمان والمكان معا. وهذا الكسر ـ كما يقول صلاح فضل ـ «يكمن خلف كثير من حالات الإبهام والغموض في الأحداث والعبارات الماثلة في شعر البياتي»[٨٠]، وإذا كان كسر نمطي الزمان والمكان هو ما يكمن خلف بعض حالات الإبهام والغموض، فإن ما يكمن خلف هذا الكسر هو الرؤيا، رؤيا البياتي الشعرية التي تُكثف الصور والرموز الخاصة في شكل شبكة رؤيوية يمتاز بها شعره. وإذا اشتغلت الرؤيا بتكوين الصورة الشعرية، عقدتها وخلقت تناقضات بين عناصرها المكوِّنة الظاهرة[٨١]. لنقرأ ـ مثلا ـ هذه الأبيات من قصيدة «الموت في الظهيرة» التي تتحدث عن مصرع أحد المناضلين الجزائريين في سجنه على يد الفرنسيين[٨٢]:

قمر أسود في نافذة السجن وليلُ
وحمامات وقرآن وطفلُ
أخضر العينين يتلو
سورة النصر، وفُلُّ
من حقول النور، من أفق جديدِ
قطفته يد قديس شهيد
يد قديس وثائر
ولدته في ليالي بعثها شمس الجزائر

ففي تراكيبها، وعناصرها غير المتجانسة ما يحيل إلى رؤيا البياتي وإلى هذه الحوارات الضوئية الخاطفة التي يتوسلها. وربما، لما في الرؤيا من تحرر وتخطٍ للزمن، آمن بها شاعر الحداثة العربية وكَلِف بها وتوسلها. يقول يوسف الخال(٨٣):

كفَنَ اليقظة بالرؤيا وتاه

شاعر كل المنى بعض مناه

لم يعد لليقظة وجود، ماتت واستبدل الخال الرؤيا بها. لكن هذه الرؤيا توهته، ولم تعد كل المنى ترضي توقه المعرفي.

ويقول خليل حاوي(٨٤):

واليوم، والرؤيا تغني في دمي

برعشة البروق وصحو الصباح

بفطرة الطير التي تشتمُّ

ما في نية الغابات والرياح

تحس ما في رحم الفصلِ

تراه قبل أن يولد في الفصولْ

تُفَوِّرُ الرؤيا وماذا

سوف تأتي ساعةٌ

أقول ما أقول

الرؤيا هاجس شاعر الحداثة العربية، آلية إبداعية تجري منه مجرى الدم بما لها من رعشة وفطرة وحدس. وساعةَ تأتي يقول الشاعر ما يقول. أما البياتي فقد نُصِّب «ملكا للرؤيا» كما يقول(٨٥):

فالعشاق الفقراء

نصبوني ملكا للرؤيا

وأما رؤيا السياب ففيها من شدة العطش وحرارته ما يعجز واقعه عن إطفائها وإشباع نهمها وتطلعها إلى واقع أفضل حيث الخير والنماء. يقول من قصيدته «رؤيا في عام ١٩٥٦»(٨٦):

حطّتْ الرؤيا على عينيَّ صقرا من لهيب

. . .

ليس تطفى غُلّة الرؤيا: صحارى من نحيب

من حجور تلفظ الأشلاء، هل جاء المعاد؟

أهو بعث، أهو موت، أهي نار أم رماد

. . .

الرؤيا تلمح كالقلعِ

في بحر يُزبد غضبانا

والملاحظ أن السياب يستعين في هذه الأبيات بالرمز الأسطوري وغيره (غنيمدا، تموز، المسيح) لنقل رؤياه حول معاناته وواقعه ومستقبله. ومع أن هذه الرموز لم توضح الرؤيا بقدر ما عقدتها إلا أنها صَوّرتْ انتثار السياب في التاريخ وحجم الهم الذي يحمله. والرؤيا لشاعر الحداثة العربية أفق واسع، صحراء رحبة الصدر يستضيف في مدارها ما شاء. أقول هذا مؤولا رمز «الصحراء» بالرؤيا في قول أدونيس(٨٧):

نهضت صحرائي من سريرها،

وذهبتْ لزيارة أصدقائها

في عربة تجرها الأيائل،

ولم يكن ذلك حلما.

ما أكرمها، وما أوسع صدرها:

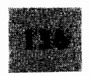
تتيح لي دائما

أن أستضيف ما شئت من النجوم

وأن أوسّع، كما أشاء،

رُواق الضيافهْ.

هذه الرؤيا (الصحراء) هي التي صنعت لنفسها سريرا، وذهبت في عربة تجرها الوعول. صورةٌ غريبة لا تحدث إلا في الأحلام، أو الاستعانة بها وطرائقها في نسج الصور. وقد نفى أدونيس أن يكون ذلك حلما، ولم يبق إلا أن يكون «رؤيا» لكن الرؤيا لا تفلت من الحلم والتذكير بعوالمه.



وفي محاولة لتعرف منابع الرؤيا أو وسائلها في شعر الحداثة العربية، نذكر الحلم، وربما يكون حلمَ يقظة لكنه يتوسل آليات حلم النوم. فالمرئيات في الأحلام وكذلك الأصوات تتواصل وتتجمع بشكل غير متجانس وغير منطقي، كما يحضر الزمان في غير زمانه وينبت المكان في غير مكانه، لكنها الرؤيا الحلمية التي وحّدتْ المتناقضات وجانست بين المتنافرات. ولعله لهذا ذهب صلاح فضل إلى أن أنسب البنى للشعر الرؤيوي هو عدم اعتماده على أنماط المجاز المألوف[٨٨]. ويبدو هذا صحيحا، لأن معطيات الرؤيا من خلال منابعها، وبخاصة منبع الحلم، غير مألوفة، ولأن اتخاذ المجاز غير المألوف آليةً لنقل هذه المعطيات، هو أنسب من المجاز المألوف لعجزه، فيما يبدو، عن النهوض بمهمة فنية معقدة كهذه. لكن نهوض المجاز غير المألوف بمهمة معقدة، لايعني حل هذا التعقيد وتسهيل ما كان صعبا منه على الفهم ، فستظل الصورة على تعقدها الرؤيوي. وفي هذا السياق نذكر قصيدة أدونيس «السماء الثامنة»/ (رحيل في مدائن الغزالي) وهي قصيدة طويلة يشير عنوانها قبل متنها إلى رؤيويتها، ونورد منها قوله[٨٩]:

قافلة كالناي، والنخيلْ
مراكبٌ تغرق في بحيرة الأجفانْ
قافلةٌ ـ مذنّب طويلْ
من حجر الأحزانْ
آهاتها جرارٌ
مملوءة بالله والرمال:
هذا هو الغزالي

وقوله من القصيدة نفسها[٩٠]:

وانشقّ الرغيف كأنه أفق النبيْ
وأنا العِرافهْ
ودخلتُ في لهب المسافهْ
أتزوج النار البعيدة فيَّ، أقتلع الزمنْ
كالعشب
أغتسلُ ـ اغتسلتُ، غرقت في ألق الدموعْ
وحنوتُ فوق دم يئن، دم يجوعْ.

فمع أن الشاعر عانى في رحيله الرؤيوي، إذ دخل في لهيب المسافة، وتزوج النار، واقتلع الزمن ـ إلا أن هذه المعاناة في وجهها الآخر، وفق هذين المقطعين الشعريين، إيغال في محاولة الاختراق والكشف بآليات أسلوبية تحاول، رغم ما فيها، ذاتها، من تناقض، إظهار الانسجام والتجانس والتماسك بين ما في الوجود من تناقضات. وأدونيس نفسه (صاحب هذا الشعر) يقول: «إن الرؤيا تكشف عما يعده العقل محالا، كأن تجمع مثلا بين النقيضين»(٩١). لكن الإيغال والبحث عن الأقاصي ربما يقود صاحبه إلى التيه كما يقول أدونيس نفسه(٩٢):

قالت صحرائي:
لاحقَ للباحث عن الأقاصي
إلا حقُ التيه.

والصحراء هي تلك التي أوّلتُها، قبل قليل، بالرؤيا في قول أدونيس السابق.

كما نذكر التصوف منبعا آخر من منابع الرؤيا ووسيلة من وسائلها في الوقت نفسه. ربما لايكون هذا عند جميع شعراء الحداثة لكنه ممارس عند بعضهم وبخاصة أدونيس ؛ فهو في استشهاده بتشبيه ابن عربي الرؤيا بالرحم، يبدو كأنه يربط بين التصوف والرؤيا «فالرؤيا إذن نوع من الاتحاد بالغيب»(٩٣)، أو «هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه. وهذا ما يسميه ابن عربي بعلم النظرة». فهذه الاستفادة الواضحة الصريحة من كلام أحد المتصوفة على تعريف الرؤيا وتحديد مفهومها، دليل على الاستعانة بهذا الكلام والاستفادة منه في ممارسة الرؤيا من قِبَل أدونيس وآخرين غيره من شعراء الحداثة. بل إن هذه الاستعانة وصلت إلى درجة أن «الخيال» عند ابن عربي ـ كما يقول محسن جاسم الموسوي ـ بصفته طاقة الرؤيا والكشف والنور وسبيل المعرفة، مقابل العقل والمنطق ـ هو ما يستأثر بذهن أدونيس»(٩٤)، ويبدو هذا حقا؛ فأدونيس نفسه لايرى أي منطقية أو عقلانية للرؤيا، فالرائي يرفض عالم المنطق والعقل(٩٥)، كما يفضل رؤيا الحلم على رؤيا القلب لأن خيال الأولى أقوى من خيال الثانية(٩٦). لنقرأ هذه الأسطر من قصيدته «شطْح»(٩٧). والشطح من مفردات الصوفية، وقد عادلها أدونيس بـ«الكتابة الآلية» عند السرياليين:

وأنا الآن طفل كأن القمر

جرس في خطاي/ بلا دهشة أقول

لي هوايَ ولي سكرة لاتزول

والحروف نساء توشوشني ما تحب وأمنحها شطحاتي

ونقياً من الوهم أجهر هذي حياتي

شرر وخيول من الضوء تُفلِت من عربات الصور

القمر جرس في الخطى، والحروف نساء، والخيول أضواء. ربط أشياء غير متجانسة منطقيا بتشغيل الخيال ومحاولة اعتصار أقصى طاقاته لتبلغ الرؤيا أقصى حدودها. فكأن ما بين الرؤيا والخيال هو علاقة تفاعل حين يحفز أحدهما الآخر ويدفعه؛ إذ بدون هذا الخيال لن تكون للرؤيا قفزتها خارج المفهومات السائدة، ولن تتجاوز معطيات الإدراك الحسي المباشر، وبدون الرؤيا يصبح الخيال كسيحا لا طاقة له على الانطلاق، ولاقدرة له على الاختراق. وفي سياق اقتران الرؤيا في شعر الحداثة بالصوفية واستقائها منها نذكر هنا ما قاله جبرا إبراهيم جبرا عن ديوان «المسرح والمرايا» لأدونيس. فلِما في هذا الديوان من رؤى وأحلام وتناقضات يرى جبرا أن عبارة النفري «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» التي قدم بها أدونيس قصائد «زهرة الكيمياء» في «كتاب التحولات» تصلح مقدمة لهذا الديوان (المسرح والمرايا) بكامله بسبب ما فيه من رؤى متباينة في عبارات وكلمات قليلة[٩٨].

فإذا كانت هذه هي منابع الرؤيا، فإن من طبيعتها أن تكون غامضة غريبة. وإذا كان المعنى يتشكل داخل هذه الرؤيا الغريبة الغامضة إذ «هي رحِمه»، فإنه سيخرج مُلَفَّعا بغير قليل من الغموض والإبهام. ولهذا جعلت حركة مجلة شعر «غرابة الرؤيا» أحد أسباب الغموض الدلالي في الشعر[٩٩]. بل إن الناقد غالي شكري ذهب أبعد من هذا فعد «طبيعة الرؤيا الحديثة» أو «الرؤيا المأساوية القاتمة في جوهرها العميق» هي السر الكامن وراء هذا الغموض الذي يشكو منه البعض[١٠٠]، ذلك لأنها تفتقر إلى بنية منطقية، ولاقترابها من منطقة الحلم، ولرفضها التجانس بين عناصر القصيدة[١٠١]. ومعطيات الرؤيا ـ في رأي أدونيس ـ «تأتي دون تفكير ولا ترو، ودون تحليل أو استنباط، ولهذا تأتي بطبيعتها كلية لا تفاصيل فيها. ومن هنًا تجيء، بالتالي، غامضة[١٠٢].

لقد دخلت الرؤيا عنصرا رئيسا في مفهوم شعر الحداثة العربية ووظيفته وتعريفه، إلى جانب تعريفات أخرى من نحو: «الكشف عن المجهول» و«تأسيس للعالم». وفي تقديري أن هذه المقولات تحمل مفهومات طموحة جدا، وربما تكون فوق طاقة الشعراء أنفسهم. ولعل هذا هو مما دفع الشعراء إلى تأسيس أنساق وأشكال وتقنيات تعبيرية لم يعهدها الشعر ولا الشاعر فتشوشت الرؤية عندهم وانعكس هذا التشوش على شعرهم إبهاما وتعقيدا وصعوبة. وأكثر ما تتشوش الرؤية عند الشاعر أو تغيب، عندما يحاول الرؤيا فلا يفلح، أو تشطح به محاولته فيتنفس شعره في جو سديمي لاندرك دربنا فيه وإنما نتحسسه. من خلال هذا المنظور، يصدق كثير مما ذهب إليه جيمس ماكفارلن في قوله: «لقد أصبح الشعر صراعا لاهوادة فيه مع الكلمات والمعاني، كما أصبح إجهادا وتعذيبا للقوى العقلية من أجل الوصول إلى مرحلة الإدراك. وضُرب بالتعريفات القديمة والتقليدية لمعنى الشعر عرض الحائط ـ فلم يعد الشعر فيضا عفويا لمشاعر عفوية، أو أجود الكلمات في أجود نسق، بل أصبح يقول مالا يقال»(١٠٣)، نعم، ربما نضرب ببعض تعريفات الشعر ووظائفه عرض الحائط، وننفي العفوي الساذج منه، لكن ليس مقابل أن يصل بنا الأمر إلى حالة إجهاد القوى العقلية وتعذيبها ثم لا نخرج بنتيجة. أو كما يُمثِّل عبدالقاهر الجرجاني: نكون مع النص الشعري المبهم كغُواص البحر يحتملون المشقة العظيمة، ويخاطرون بالأرواح ثم لايخرجون إلا بالخرز(١٠٤). لسنا بإزاء مسائل رياضية ولا قضايا فلسفية حتى نخصص لها هذا النوع من الإجهاد والتعذيب. نحن أمام منتج إبداعي لغوي شعري تسوغ العوامل التي مرت بنا والتي ستمر احتمالية غموضه، بل ضرورة غموضه، أحيانا، غموضا فنيا، لكن ليس إلى درجة الإبهام والانغلاق الذي يحجب جماليته ويفسدها.

التجريب

وفي سياق التجاوز والرفض، من أجل التجديد في الغالب، تأتي فكرة «التجريب» وهي في أحد وجوهها انعكاس أو رد فعل لما حصل في المجتمع العربي من تحولات وتغيرات اجتماعية وسياسية وفكرية، كما هي تطبيق لنظريات، أو هواجس الثورة على القديم بتجاوزه ورفضه أحيانا. وعلى هذا يكون التجريب، في أحد مستوياته، متزامنا مع هذه الثورة على القديم

والمألوف في الشعر العربي، حتى كأنهما من ذوي العلاقات الجدلية المتفاعلة باغتذاء أحدهما من الآخر واستفادته منه؛ فالثورة على القديم تشجع، إلى جانب التأثر بالثقافة الغربية ومذاهبها الأدبية الحديثة، على التجريب وتحرض عليه. والتجريب يغذي الثورة على القديم بمنتَجه الذي تعده بديلا عن ما ترغب الثورةَ عليه واطّراحه. ولعل مجلة «شعر» بسعيها الحثيث نحو إيجاد قالب شعري للمضامين التي تطرحها، ولمفهوم الشعر ووظائفه التي تؤمن بها ـ هي أبرز حركة جسدت التجريب بما تنشره من قصائد عربية أو مترجمة. على أن الشعر العربي الحديث كحركة جديدة، بشهادة أحد شعرائه (محمود درويش) هو شعر تجريبي[١٠٥]. بل إن هذا الشعر ربما ذهب في اتجاه التجريب أبعد مما ذهبت جميع الأشكال التعبيرية الأدبية، كما يذهب محمد براده، فعنده أن الشعر العربي الحديث يتبوأ «موقع الريادة والاستكشاف، واللهث ركضا وراء الحالات القصوى في تجريب اللغة والتشكيل وتركيبة النص»[١٠٦]، كأن اللغة، والتشكيل، وتركيبة النص أو بنيته الشاملة هي الحقول التي يطلق فيها شاعر الحداثة معول التجريب من أجل إنتاج شعري فيه من الجدة والحداثة قدر ما في الحياة والفكر من جدة وحداثة، وربما من أجل ألا يموت الشعر كما يقول باوند: «الأدب يموت بدون التجريب المستمر»[١٠٧]، وربما، وبخاصة عندما يتعلق الأمر باللهث الراكض وراء الحالات القصوى، أخذا بنصيحة كلود برنارد (منظٍّر تجريبي، ومن أتباع المذهب الحتمي) بأن يؤمن التجريبي بأن ما هو لا معقول في الطبيعة ليس مستحيلا دائماً[١٠٨]. وهذا يذكر بالقول إن التجريب في العلم ربما يكون أحد القنوات التي تسرب منها التجريب إلى الأدب وبخاصة أن هذا التجريب العلمي حقق إنجازات علمية وتقنية باهرة أرغمت العقل على التراجع عن بعض مواقعه. وجاكوب كورك يذهب إلى أن هناك تماثلا بين الإبداعين العلمي والأدبي على الرغم من وجود فوارق بينهما، ويذكر أن برنارد في كتابه (الطب التجريبي) صاغ مبادئ العلم التجريبي صياغة بلغت من الإشراق والإنسانية «حدا يمكن عنده تحويلها إلى الأدب حيث تتولى صياغة مفهوم جديد لفن الشعر»[١٠٩] فهذا ربما شجع الأدباء والشعراء على انتهاج التجريب في أعمالهم الأدبية. والتجريب مغامرة ومجاهدة، ورفض للنموذج، وعدم ثقة بالذاكرة والمطلق والمكتمل والأبدي يقول أدونيس[١١٠]:

قالت صحرائي:

لا تألفْ،

كن الغريب دائما حتى عن نفسك،

وقل لوجهك في كل فجرٍ؛

كأنني أراك للمرة الأولى.

فهذا القول لأدونيس يشير إلى نفوره من المألوف وتحاشي مصالحته والتآلف معه، وإلى احترازه من الاستقرار على شيء ما ليظل متجددا بالتجريب. وأدونيس ـ كما تقول كلمة قدمت بها جريدة «النهار» إحدى دراساته ـ عانى، ويعاني، أكثر ضروب التجريب على صعيد التشكيل والتكنيك، فهو لايستقر على تعبير معين، دائم البحث عن طرق أخرى بحثا يضنيه، ويكاد يوقع قارئه في البلبلة(١١١). والتجريب ومنتَجه الشعري لايضني صاحبه فقط، وإنما يضني القارئ معه ويكد ذهنه ويرهقه ويضعه في حيرة من أمر ما يقرؤه فينصرف عنه، إلا قارئا مختصا متذوقا يملك من أسلحة الثقافة وعدتها ما يعينه على الصمود والمجاهدة من أجل الخروج بدلالة أو دلالات مناسبة لما يقرؤه. ويبدو هذا شيئا مدركا حتى في أوساط ثقافية مفكرة؛ فالنزعة التجريبية في الفن ـ كما يقرر مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن ـ لاتوحي بالتكلف والغموض وحسب، وإنما توحي أيضا بالتفكك والغربة والضبابية(١١٢). وكل هذا يجعل التجريب بطبيعته طريقا مبهمة تدفع إلى اتهامه بل إدانته بالتسبب في غموض الشعر وإبهامه وتعقيده، وبخاصة إذا ذُهب في هذا التجريب بعيدا، وراد به صاحبه مجاهيل يعتقد أنها تختزن الحقيقة. ولهذا ربط أكثر من ناقد وباحث بين التجريب والغموض، مثل علوي الهاشمي، الذي يربط بينهما وبخاصة بعد استبداد نزعة التجريب بالشعر العربي ابتداء من السبعينيات في رأيه(١١٣). ومثل عبدالعزيز المقالح الذي يذهب إلى أن الانسياق وراء التجريب سبب من أسباب الغموض(١١٤). ولعل مما يعطي للربط بين التجريب والغموض صدقية نقدية هو أن أحد شعراء الحداثة (محمود درويش) أعلن ضيقه بالشعر، ومقْتَه، وازدراه، ولم يفهمه؛ فتجريبية هذا الشعر اتسعت «بشكل فضفاض حتى سادت ظاهرة ماليس شعرا على الشعر، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة والغموض»(١١٥)، بل إن أحد النقاد

(محمدالهادي الطرابلسي) يعلن عجز النقد عن فتح مغاليق الشعر التجريبي. ففي رأيه أن تعدد أنواع التجريب هو مما زاد قضية الشعر الحديث تعقيدا؛ «إذ صارت المفاتيح لاتفتح والقرائن لاتفيد والنصبة لاتدل والأدوات لاتحل ... فالنص الجديد صار كالجدار الأصم لا باب له ولاكوة»[١١٦].

هذه آراء وشهادات نقاد وباحثين وشعراء بذهاب نزعة التجريب في شعر الحداثة العربية إلى مدى عُدت بسببه (هذه النزعة) واحدا من أسباب انغلاقه وإبهامه. ولكن لماذا وكيف صار التجريب أحد أسباب الغموض؟ لعل بعض الإجابة يكمن في طبيعة التجريب نفسه؛ فهو طريق مبهمة خالية من المعالم، وإن وُجدتْ (هذه المعالم) فغير واضحة. ولهذا فالسائر فيها معرض للتخبط والتيه بسبب عدم وضوح الرؤية وانعدام الضوابط والقوانين. ثم إن التجريب، في بعض حالاته، يعني نقصا في نضج التجربة الشعرية وافتقارا إلى امتلاك السياق الشعري وتصور آفاقه بمقدار يكفي للنهوض بالعملية الإبداعية الشعرية دون التباس في الرؤية وارتباك في الشكل التعبيري. وهذا الارتباك في الشكل التعبيري يقودنا إلى صيغ هذا الشكل وعباراته. فلأن التجريبية تنظر إلى العمل التجريبي بوصفه أجزاء لا رابط بينها [١١٧] ـ تبدو الأعمال التجريبية، في الغالب، بصيغها وعباراتها عديمة الشكل، يؤلفها أجزاء غير مترابطة. وفي هذا يقول «مارينتي»: إن الأسلوب المعبر عن «الخيال دون خيوط» هو الأسلوب المناسب للعصر الحديث. ويقصد بالخيال دون خيوط الأسلوب دون روابط وعلاقات، أي «حرية مطلقة في الصورة والقياس يعبر عنهما بكلمات غير مترابطة ودون وسائل الاتصال النحوية» إذ عنده «ليس من الضروري أن نكون مفهومين»[١١٨]. والمرجح أن صورا أو صيغا من هذا النوع، ستأتي اعتباطية في غالبها، لا تربطها بالموضوع صلة معينة واضحة، وبالتالي فهي غير موحِّدة للمواد المنتشرة في العمل الأدبي[١١٩]. وهذا شيء طبيعي، إذ كيف توحِّد صور وصيغ كهذه مواد العمل الأدبي أو تتوحد معها، وهي بلا روابط كلامية ولا وسائل إيضاحية. ومع أن التجريب ذاته سبب من أسباب الإبهام الدلالي في شعر الحداثة العربية المعاصرة، إلا أن نصوصا لبعض شعرائها المتأخرين تعد تقليدا لتجريب روادها. فإذا كان في التجريب الأول مقدار من الأصالة والوعي بطبيعة التجريب. فإن في الثاني مقدارا من الزيف، كما أن احتمالية الإبهام الدلالي والتخبط الرؤيوي

فيه أقوى. وربما لهذا شكا أدونيس من تقليد بعض شعراء الحداثة، الذين أتوا بعده، له فكأنهم عالة عليه. ومع أن أنسي الحاج (وهو أحد شعراء الحداثة) مع التجريب، وبخاصة التجريب المحمول بالتجربة الحية، أو المتفرع من موقف إنساني صادق - إلا أنه ضد ما يمكن أن يكون شعوذة وزيفا وتقليدا(١٢٠). ولهذا أزعم أننا لو غربلنا ما يحسب على شعر الحداثة لما صفا لنا منه إلا بعضه، أما بعضه الآخر فهو من هذا الزيف المتخبط المرتبك الذي مقته حتى رواد الحداثة أنفسهم.

والتجريب بطبيعته الغامضة المبهمة، واحتمال الإيغال فيه بعيدا إلى حد التيه، يذكرنا بالرؤيا وما في طبيعتها أيضا من غموض ومحاولة اختراق للمجهول، ويصدق عليهما قول أدونيس في أحد مداراته(١٢١):

لم أعد أفهم طريقي،
كلما تقدمت فيها،
تضيق وتطول.

فهل سيصطدمان (التجريب والرؤيا) بجدار اللانهائية فيُعدِّلا ويصححا في المسار؟ سؤال لا أظن أن الإجابة الدقيقة عنه متوفرة، لكنّ استدعاء بعض الشعراء الحداثيين للقصيدة العمودية، والنظم على منوالها أحيانا، وإطلاق صيحات استغاثة مثل: «أنقذونا من هذا الشعر» من بعضهم (محمود درويش)، واتساعَ الفجوة بين الجمهور وشعر الحداثة، وكونَ التجريب والرؤيا، بهذا المفهوم في الحداثة الشعرية، ليسا ـ في تقديري ـ شيئين قارين نهائيين، شأنهما شأن الحداثة نفسها وما في طبيعتها من تحول ـ كل هذا، هو مما يمكن أن يؤسس لإجابة لا تذهب إلى حتمية العودة النهائية إلى القصيدة العمودية وهجر قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، فهذا يبدو مخالفا لسنة التحول والتطور، لأن المسألة ليست مسألة رغبة منا وإنما هي مسألة حكَمتها وبلورتْها شروط وأوضاع اجتماعية وثقافية وتثاقفية. والإجابة الممكنة ـ إذن ـ هي ظهور نحو من تصحيح المسار ـ كما قلت ـ وظهور فكر إبداعي ونقدي يسمح بتعايش الأشكال الشعرية الثلاثة مادام المجتمع وشرائحه وذائقته الشعرية يتقبلها ويستوعبها.

قصيدة التفعيلة

وفي سياق هذه التغيرات والتحولات، سواء في الجوانب الاجتماعية والفكرية والثقافية، أو في جانب مفهوم الشعر ووظيفته، وهي هذه التغيرات والتحولات التي اغتذت في جانب كبير منها من نسغ شجرة الحداثة وتفرعاتها ـ في سياق هذه التغيرات أصاب بنية الشعر العربي، مثلما أصاب مفهومه ووظيفته، تحولات تطورية واضحة غيرت ملامحه الشكلية أي إن تغيرا وتحولا في التجربة بمفهومها العام، زامنه تحول في الأداء الشعري. وأول(١٢٢) هذه التحولات أو التغيرات هو شعر التفعيلة(١٢٣)، الذي ظهر قبيل النصف الثاني من القرن العشرين. وكان ظهوره استجابة لحساسية العصر وتجسيدا لتلك التغيرات والتحولات، أو لهذه التجربة وما فيها من شمول وثراء، أو بعبارة أخرى، كان صورة فنية لرؤية جديدة تبلورت في سياق هذه التغيرات والتجارب التي عايشها الشاعر العربي الحديث وتفاعل معها. ومن خلال هذه المعايشة وهذا التفاعل أدرك الشاعر أنه أمام أفكار ومضامين جديدة لابد أن يوجد لها أُطرا أو أشكالا جديدة. ولعل ما في بعض هذه الأفكار والمضامين من تعقيدات انعكست على نفسيات الشعراء، هو من أبرز ما أيقظ الحاجة إلى هذا الشكل الجديد. كما أننا في عصر أصبح للحاسة البصرية فيه أهمية مقابل الحاسة السمعية. ونرجح أن يكون لهذا تأثيره في تشكيل بنية شعر التفعيلة بمقدار ما نكون قد خطونا وخطا معنا أدبنا من مرحلة السمعية إلى مرحلة البصرية ؛ فانتقال بعض الآداب ـ كما يقول صلاح فضل ـ «من مرحلة السمعية إلى مرحلة البصرية ـ مثل الشعر العربي ـ له أثره البالغ في تكييف بنيته إذ أن الإنشاد كان يجعل القيم الموسيقية في الشعر القديم هي الحاسمة في تحديد قيمته، أما القراءة التي تجعله كتابيا فهي تبرز في تكوينه عناصر تشكيلية مكانية مختلفة عن العنصر الزمني الأول نسبيا»(١٢٤). ومضمون هذا الكلام هو ما نلاحظه على بنية شعر التفعيلة فقد تراجعت قيمته الموسيقية من ناحية كمية وكيفية معا، ولم تعد لها تلك الصرامة في التحديد. لكن هذا لا ينسينا ما في مفهوم الحداثة الشعرية نفسها، وتوجهاتها ـ كما سبق الحديث ـ من دعوة إلى التجاوز والرفض مما يعني أن هذا الشكل الجديد جاء استجابة ـ ضمن الاستجابات الأخرى ـ لهاجس هذا التجاوز والرفض، ومظهرا من مظاهر الحداثة في

الشعر العربي في الوقت نفسه. كما لا ينسينا أن نضيف ما للرومانسية ونصوصها، بحكم المجاورة التاريخية بينها وبين شعر التفعيلة، من دور في إلانة شكل الشعر العمودي وجعله قابلا للتحلحل والتخلخل بسبب أفكار الرومانسيين أنفسهم وبسبب نصوصهم الوجدانية التي بدأت بتحويل الشعر من الخطابية إلى القرائية، وجاء شعر التفعيلة ليكمل ما بدأته الرومانسية. فهذا الشعر، في رأي السياب، أكثر من مجرد اختلاف في عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر، إنه بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد جاء ليسحق الشعر الخطابي[١٢٥]. لكن الخطابية ليست السمة الوحيدة التي تَحجّر الشكل العمودي فيها؛ إذ هناك قوالب تعليمية أو حِكَمية أو إخبارية أو غنائية إطرابية حسية تتعاور هذا الشكل، وتستعبد كثيرا من الشعراء إلى حد أن يكونوا مجرد ناظمين. ولعل الإحساس بهذا الوضع هو مما دفع بقوة إلى هذا الشكل الجديد (شعر التفعيلة).

وشعر التفعيلة هو محصلة أو صورة لتهشم عمود الشعر التقليدي أو تحلحله فتخلخله ولكن في سياق تطوري متناغم مع الزمن وأحداثه. والشعر العمودي ذو بنية ثابته متسقة في قافية وبحور شعرية معينة، أي إن له حدودا ومعالم واضحة فرضتْ وضوح بنيته. ولعل مفهوم الشعر ووظيفته اللذين لايخرج الإخبار والإقناع عن إطارهما آنذاك، وكون هذا الشعر نشأ وتبلور شفاهيا ـ هو مما استدعى هذه البنية الواضحة. وأهم من هذا (في إطار ظاهرة الغموض والإبهام الشعري) هو أن هذه البنية الواضحة، بحدودها ومعالمها الثابتة الواضحة، تُسهم في إيضاح المعنى وتساعد على إدراكه. وأحسب أن مقولة «الشعر ديوان العرب» بأبعادها الدلالية التي تشير إليها من خلال السياقات التي تكررت فيها (هذه المقولة) في التراثِ النقدي العربي - هي مما يسند ما أذهب إليه. وأضيف إلى هذا ما أكده (أندريه - جاك ديشين) وهو أن كل الباحثين في تحليل طرق فهم الأشخاص للنصوص تبعا لبنيتها ولتوضيحها بواسطة مؤشراتها السطحية، توصلوا إلى نتائج متشابهة تفيد بأنه «كلما كانت بنية النص واضحة على صعيد الشكل أو كلما استعملها القراء في تنظيم تذكرهم، تأتي تجلياتهم أفضل سواء من حيث كمية المعلومات المتذكرة، أو تمييز الأفكار المهمة، أو من حيث نوعية الإجابات عن أسئلة مطروحة حول النص... أيا كان نوع النص»[١٢٦]. وهنا تخطر في البال القصيدة العمودية بسهولة

استيعابها وسهولة حفظها مقارنة بالحداثية. في بنية الشعر العمودي الواضحة يحضر الوزن والقافية إيقاعا خارجيا، أي يحضران صوتا. وأحسب أن بين الصوت والدلالة، بعامة وفي الشعر بخاصة، علاقة واضحة رغم خفاء تجسدها، وأن كلا منهما يغني الآخر بكيفية ما. ولعل الوضوح، هو مما يمنحه الصوت للدلالة، ربما بسبب ما يتوفر فيه من تقابل واتساق وتكرار متواز كأنه تشكلٌ صوتي يقود إلى تشكل دلالي يغلب عليه الوضوح، وكأننا أمام ملامح إيقاعية واضحة يقابلها أويلازمها ملامح دلالية واضحة. ثم إن القافية في بنية الشعر العمودي ليست وقفة إيقاعية فحسب وإنما هي وقفة دلالية، أي تشير إلى اكتمال معنى البيت كما تشير إلى اكتمال إيقاعه، ولعله لهذه الوظيفة الدلالية والإيقاعية معا للقافية عابت العرب التضمين[١٢٧] في الشعر. لكن الأمر في شعر التفعيلة مختلف ؛ إذ لسنا أمام بنية صوتية إيقاعية واضحة مثلما نحن مع بنية الشعر العمودي. ولسنا إزاء قافية مستمرة تنهي السطر الشعري إيقاعيا ودلاليا. نحن أمام بنية تعتمد وحدة التفعيلة لا وحدة البيت، كما أن هذه التفعيلة تتشطر بين أسطر القصيدة بسبب التدوير. نحن أمام بنية تعتمد مراوحة القافية لاتكررها في كل سطر. بعبارة أخرى، نحن أمام تدفق إيقاعي يعني، في الوقت نفسه، تدفقا دلاليا. ومع التدفق التراكُم والاختلاط والالتباس. لنقرأ ـ مثلا ـ قصيدة «سفر» لأحمد عبدالمعطي حجازي[١٢٨]:

بيننا، يتغيَّر لونُ الشجر
يتوغل طيرُ المسافاتِ في بحرِ هدأتِهِ،
عالقاً بالخيوطِ التي تتقاطع في خضرةِ السهلِ،
أو تتوازى،
ويتصل البحرُ بالليلِ،
ينقص وجهُ القمر !
زمنٌ من مطر
من رذاذٍ رتيبٍ،
يسحُ رماداً بغير انقطاع.

أفي الليل، أم في النهارِ
تُرى، كان هذا السفر !

مدنٌ للعبورِ فحسبُ
وأرصفةٌ للصدى المعدنيِّ،
وفي المدنِ الهامشيةِ ما يوقظ الذكرياتِ
وبين القُرى ومدافنها شَبَهٌ.
ثمَّ في العُشبِ دربٌ،
ومتسع لمرور الرياح
وبين القرى ومدافنها،
ينفذُ الضوءُ في ورقِ الشجراتِ،
ولا يتجسدُ !
بينهما شهوة غيرُ مرئيةٍ
لفحةٌ من بياض الطلاءِ الذي يتردد بين البيوت
وبين المقابرِ،
مرتجفاً في مياه النَهر !
التفاصيلُ تفقد أسماءَها الآنَ،
واللحظات التي سرقتني انتهت،
والذي كان يفصل ما بيننا يختفي
مثلَ نافورةٍ سكتَتْ
ثم نبقى على الطرفيْنِ،
يواجه كلٌّ أخاه ولا يتقدمُ

يا أيُهذا المجالُ الذي ظلَّ مُحتفظاً بالصّبا،
أيُهذا المجالُ الذي ظلَّ محتمياً بالحجر !

فالأسطر فيها غير متساوية التفعيلات مثلما في أبيات القصيدة العمودية. وقافيتها الرئيسة هي ست فقط، تنتهي بالراء الساكنة، لاثنين وثلاثين سطراً. ولنلاحظ ما بين بعض القوافي من تباعد. فهذا كله لم يألفه قارئ الشعر العمودي الذي تعود أن يسمع أو يقرأ البيت موزونا مقفى ويخرج بمعنى، في حين أنه هنا أمام مقطع شعري، أو جملة شعرية تتدفق دلاليا بتدفقها إيقاعيا لكن في هذا التدفق متاهة دلالية؛ كأن المتلقي انتقل من شئ أَلِفه وأَنِس إليه إلى آخر لم يعهده، فغمضت دلالته بسبب غموض شكله. من هنا يصبح هذا التحول

الجزئي، في شكل الشعر وتحديدا في بنيته الإيقاعية، وأقصد التحول المتمثل في شعر التفعيلة، يصبح مُسهما إلى حد ما في صعوبة إدراك الدلالة. وإذا ما انحصر سبب هذه الصعوبة في هذا التخلخل الشكلي فقط - كانت صعوبةً عارضة ربما تزول أو تقل بالتعود على هذا الشكل وأُلفته والأنس إليه.

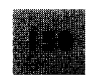
بنية قصيدة التفعيلة هيأت الشعر للتخفف، في كثير من نماذجه، من خصيصتين من خصائص الشعر العمودي، وهما الغنائية «الإطرابية» والخطابية. وهما خصيصتان تستدعيان الوضوح وبخاصة الوضوح الدلالي. ومع تخفف قصيدة التفعيلة من هاتين الخصيصتين، كانت تنزع، في كثير من نماذجها، إلى الدرامية، أي أن الدرامية كانت بديلا للغنائية والخطابية من وجه، ومن وجه آخر كانت تطورا منها. وأكثر ما سمح بهذا التطور هو هذه البنية الجديدة التي تسمح بالحركة والصراع مقابل البنية القديمة التي لا يسمح لها تحددها المحكم وقوانينها الصارمة بأكثر من القص «الإخباري» الممزوج بقليل أو كثير من الغنائية. في قصيدة التفعيلة الحداثية «الدرامية» تكثر الأصوات وتختلط وتتحرك وتتصارع. وهذا مما يجعل جو القصيدة معتما ضبابيا. لنقرأ - مثلا - قصيدة «كلمات»(١٢٩) لأدونيس:

كلماتٌ لها أرجلٌ وبيوتُ
كلماتٌ تموتُ
وَهْيَ حُبْلَى ... سكنّا
وَطناً راودتْهُ، شَردْنا
في تقاطيعه، ارْتَسَمْنا
حول آفاقه غصونا
وارتسمنا رؤىً وعيونا

كلماتٌ رمَتْ قِشْرها، رافقتني
في طقوسِ المدينَهْ
ودخلنا مقاماتِها، احترقنا
حلْماً - ها هنا دفَنّا

جُثّةَ العالم اقتسمنا
إرثَه واستعدْنا

لهبَ الفطرة الدّفينَهْ.
كلماتٌ تسافر في صَرْخة الطفولَهْ
كم حملنا خُطانا مزجنا البطولَهْ
بالجنونِ، احتمينا
ببراكينه ...
كلماتٌ
حضَنَتْ صمتَها وماتتْ
...وحرقنا مناديلنا وقرأنا
سورةً،
وذَبحْنا
حلُماً كالخروفِ
بين إيقاعها والحُروفِ.
...وامتزجْنا بها ورقدْنا
فوقَها
ونَهضْنا
وبدأنا، وعدنا
والمدى جامحٌ،
كلماتٌ،
كلماتٌ هي الثورةُ -
...اجترحْنا
كلّ ما يهدمُ المدينةَ أو يخلقُ المَدينَهْ
كلماتُ الحنين وأقواسه الشريره
كلماتٌ تهاجر بين الغصونْ
كلماتٌ تموتُ مع الحلم في آخر العيونْ
كلماتُ الحدود البعيده
كلماتُ الأفولْ
والصّعودِ ومعراجه،
الحلولْ
في الجذور وغاباتها،



كلماتٌ

شهدت جثّة الحسينْ
وهْي تبكي وتجري مع الرّافدينْ
مُتُّ في حضنها وعشْتُ
وَطَمرْتُ شَرايينها ونَبشْتُ
كلماتُ المَجيءْ -
سَفَرٌ مُعتمٌ خُطواتٌ تُضيءْ
في الزّمان المهرول في وَجهِ البَطيءْ
كلماتٌ سفينهْ
في البحارِ الدفينهْ
بينَ نار الغموض ومزمارِه، الدّفينهْ
تحت رقص الجذورِ
الدّفينَهْ
حيثُ تمضي وتمضي وتمضي
مَطَراً هاذياً
وتمضي
لهَباً هَاذياً
وتمضي...

ففيها أكثر من صوت: فيها صوت الذات، وفيها صوت الجماعة، وفيها صوت الأشياء. وفيها حركة الذات والجماعة والأشياء: الزمان يهرول، والكلمات لها أرجل، فالكل في حركة وصراع يبدو مأساويا. ويشد كلَّ هذا خيط من السرد لكنه سرد متخفف من الغنائية المعهودة في القصيدة العمودية. هو سرد «درامي» أسهم إلى جانب أشياء أخرى في انبهام دلالة هذه القصيدة وصعوبة إدراكها. وإلى جانب هذا طُولُها، وتلقي النص الطويل جهد ذهني ربما يكون شاقا. ولعل قصيدة التفعيلة لم تتجه نحو التعقد والانبهام الدلالي على نحو يشكل ظاهرة إلا منذ أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات؛ ربما لأن شعراءها كانوا مشغولين بالتأسيس والتأصيل، إلى جانب أن مناخ العالم العربي في ذلك الوقت مشحون بالمشاعر القومية، وهذا يفرض مضامين واضحة تستدعي التعبير الواضح.

قصيدة النثر

أما ثاني التحولات والتغيرات التي أصابت بنية الشعر، في سياق التحولات والتغيرات الاجتماعية والثقافية والفكرية، وفي سياق ما أصاب مفهوم الشعر ووظيفته من تحول وتغير ـ فهو قصيدة النثر التي يعيد بعض الدارسين بواكيرها الأولى إلى الأربعينيات في محاولات حسين عفيف وألبير أديب[١٣٠]. وهي محاولات تتنفس في أجواء الشعر المنثور، مثل كتابات جبران خليل جبران وأمين الريحاني وغيرهما. وهذا الأخير صاحب أول تجربة في الشعر المنثور الذي ضمنه كتابه «الريحانيات» إلى جانب مقالاته وخطبه. وعلى تجربته هذه أطلق هو مصطلح «الشعر المنثور»[١٣١]. وهذا يعني ربط قصيدة النثر بالشعر المنثور وتطورها منه. وفي سياق هذا الربط يعد محمد جمال باروت ديوان (أغاني القبة ١٩٥٠م) لخير الدين الأسدي قفزة نوعية من الشعر المنثور إلى قصيدة النثر أو القصيدة النثرية كما يسميها[١٣٢]. كما يعد كتابات الأسدي ومعه أورخان ميسر وعلي الناصر صاحبِا ديوان «سريال» حلقة طليعية من حلقات انتقال الشعر العربي من مرحلة الشعر المنثور إلى مرحلة قصيدة النثر[١٣٣]. وربما يكون «سريال» أكثر وأوضح تأثيرا من ديوان «أغاني القبة» في التأسيس لقصيدة النثر، فصاحبه أورخان ميسر يرى في التحرر من الشكل الخارجي قصيدة النثر، وفي التحرر من الشكل الداخلي السيريالية[١٣٤]، فكأن «سريال» كان دعوة تطبيقية إلى قلب قوانين البنية الشعرية الثابتة وهدمها، وبخاصة أنه في هذا الديوان يظهر أثر الاتصال بالثقافة الغربية. أما ديوان «أغاني القبة» فلايبدو، من خلال النماذج التي أوردها باروت أنه يمثل قفزة كيفية أو نوعية حقا، وإنما هي أقرب إلى الشكلية، وفيها رومانسية غنائية لايخفف منها إلا غياب الإيقاع الخارجي مثل قوله[١٣٥]:

ياحبيبي ! إن قلبي السادر جنح أوتاره

بالطهر، ومضى يرقب أوبتك في نافذة العين

ياحبيبي ! زورق الروح جرى مترعا بالأغاني

بين أمواج الزمن

ياحبيبي ! وردة الشوق تناغيك، وفي فيها

أنا

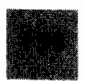
ياحبيبي ! جنة الحب تناجيك، ونجواها

أنا

ولا يقلل من قيمة مثل هذه النماذج أن تكون شكلية أكثر من كونها نوعية؛ فهي نماذج مبكرة وخطوات تأسيسية لقصيدة النثر التي لم تتبلور قيمها الفنية إلا فيما بعد. ولعله من أجل هذه النظرة التأسيسية عَدَّ باروتُ الأسديَّ أحد الرواد الحقيقيين للقصيدة النثرية(١٣٦).

لكن آخرين يرجعون قصيدة النثر إلى جذور عربية أبكر من زمن الشعر المنثور، ومنهم محمد جمال باروت نفسه، فهو في الوقت الذي يربط فيه قصيدة النثر بالشعر المنثور، يجعل لها جذورا في التراث الكتابي العربي، ويذكر «القرآن الكريم»(١٣٧)، والشعر الصوفي. ولعل في التراث الصوفي ما يسوغ التفات شعراء قصيدة النثر إليه وربط هذه القصيدة به؛ فقد مر بنا في الفصل الأول من هذا الباب، أثناء الحديث عن البعد المعرفي الصوفي، تأثر شعراء الحداثة العربية بالصوفية ورؤاهم وتجاربهم الباطنية وتوسلهم بالخيال والحدس الشعري إلى المجهول، وخروجهم على الدلالات المألوفة للألفاظ وعلى الأبنية الشائعة للأساليب. وهذه أشياء قريبة من توجهات شعراء الحداثة العربية بعامة وشعراء قصيدة النثر بخاصة. ولهذا فإن بعض ما نجده من غموض أو إبهام في قصيدة النثر هو بسبب هذه التوجهات.

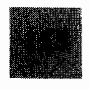
وإذا كان هناك من أرجع قصيدة النثر إلى جذور عربية حديثة أو قديمة - فإن آخرين ممن كتبوا عنها أو أبدعوها، وصلوها مباشرة بقصيدة النثر الفرنسية مثل سامي مهدي الذي تحدث، في كتابه «أفق الحداثة وحداثة النمط» عن تأثر رواد شعراء قصيدة النثر بما جاء في كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا»، عن هذه القصيدة(١٣٨). ومثل أنسي الحاج الذي تحدث في مقدمة ديوانه «لن» عن هذه القصيدة وخصائصها مستندا إلى كتاب سوزان برنار نفسه، وذلك بقوله: «إنني أستعير بتلخيص كليّ هذا التحديد [تحديد ماهية قصيدة النثر] من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» للكاتبة الفرنسية برنار»(١٣٩). أما أدونيس فلا يرى أن قصيدة النثر العربية انتحال أو سرقة لغيرها. إنها، في تقديره، «آلة»، واستخدام الآلة ليس في ذاته سرقة ولا انتحالا. كما يرى أنه ما من جامع بين «قصيدة النثر» العربية و«قصيدة النثر» الفرنسية أو غيرها إلا «الاسم الواحد» أو «النوع



الأدبي الواحد»، أما غير هذا فالفروقات الشعرية والفنية بينهما عظيمة وعميقة[١٤٠]. وربما نتفق مع أدونيس على أن قصيدة النثر العربية ليست سرقة، لكنّ نَفْيَ السرقة لاينفي التأثر. وعلى كل فالأمر، في تقديري، هو أن قصيدة النثر العربية استفادت من هذه المرجعيات كلها، استفادت من الشعر المنثور، ومن التراث الصوفي العربي، ومن قصيدة النثر الفرنسية، بل إنها استفادت من النثر نفسه؛ إذ في النثر أبعاد شعرية يمكن توظيفها شعرا. وكما كانت قصيدة التفعيلة، في أحد جوانبها، تطويعا لبنية القصيدة العمودية وتخفيفا لنظامها الصارم في الوزن والقافية ـ فقصيدة النثر هي في أحد جوانبها تطويع للنثر وتطوير له في اتجاه الشعر، أو استثمار لما فيه من بعد شعري، أي إنها إجراء تطبيقي لإمكان الشعرية خارج الوزن والقافية. لنأخذ ـ مثلا ـ هذه المقولة لأحد الشعراء جوابا لمن سأله قائلا: ما بلغ من حبك لفلانة؟ فيرد الشاعر مجيبا: «إني لأرى الشمس على جدران بيتها أجمل منها على جدران بيت جارتها» ولنأخذ، أيضا، قول أسماء بنت أبي بكر عندما أبصرت ابنها عبدالله بن الزبير مصلوبا: «أما آن لهذا الفارس أن يترجل» فهاتان مقولتان في النثر لاينتظمهما وزن ولا قافية ومع هذا نشم فيهما نكهة الشعرية وعبقها. هذا اللون ونحوه من شعرية النثر هو مما يقصد الشعراء استجلابه واستثماره وتطويره في اتجاه شعرية الشعر خارج الإيقاع الخارجي مجسّدا في قصيدة النثر.

وليس خافيا أن قصيدة النثر جاءت في سياق ملمح من ملامح الحداثة وهو التجاوز. وتخليها عن الوزن أو الإيقاع الخارجي ربما يكون أهم خطوة في خطوات هذا التجاوز، لأنها الخطوة التي بدأ بها ألف ميل مسيرة قصيدة النثر. فخروجها من الشكل إلى اللاشكل، مع بقائها في حالة الشعرية، يعني تموجها وصعوبة القبض على ملامحها من ناحية وصعوبة القبض على محتواها من ناحية ثانية. وإذا كان توصيل التجربة ومنح لذة التلقي[١٤١]، هما بعض وظائف الشكل فإن هاتين الوظيفتين، بهذا اللا شكل في قصيدة النثر، تراجعتا. ولعل هذا في قصيدة النثر، وانفراج الشكل في قصيدة التفعيلة بانحساره عن صرامته ـ هو مما دفع منير العكش إلى القول بأن «كل الدلائل تشير إلى أن شعرنا الجديد

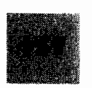
يتزحلق بقوة في هاوية اللعب»[١٤٢]. أي ما يمكن أن يتضمنه اللعب من عبثية وفوضوية وعدم انتظام. ويبدو أن عدم الانتظام أو عدم الاستقرار على شكل معين هو إحدى استراتيجيات قصيدة النثر انسجاما مع استراتيجية الحداثة نفسها التي ترفض التشكل في إطار فكرة «اللحظة». والواضح أن قصيدة النثر هي، في أحد وجوهها في الأقل، مفروز حداثي، تُجسد الرفض الذي تحمله الحداثة واحدا من مفهوماتها أو محمولاتها. يقول أدونيس: «لابد لهذا العالم، إذن، من الرفض الذي يهزه، لابد له من قصيدة النثر ـ كتمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري. وللآخرين في المجالات الفنية والأدبية والفكرية الأخرى أن يختاروا رفضهم وأشكاله»[١٤٣]. وليست قصيدة النثر في تجاوزها الشكل القديم مجرد رفض له، وإنما هي ـ في رأي أنسي الحاج ـ جزء من مؤامرة على التقليد العربي ولا نفع لها إن لم تكن هكذا، كما هي خيانة لهذا التقليد الذي لايعكسنا. ولهذا فهذه الخيانة ـ في رأيه ـ ليست شرفا فحسب، بل هي قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي تجاه هذا التقليد الذي يشبه سجنا شرط التحرر منه هدمه حتى على من فيه[١٤٤]. وربما، بسبب هذه الأقوال من أدونيس وأنسي الحاج، نُسبت بدايات قصيدة النثر إلى مجلة «شعر» اللبنانية حيث كان يكتب وينشر رواد هذه القصيدة والمنظرون لها في الوقت نفسه أمثال أدونيس وأنسي، لكن الإرهاصات أو التبشيرات العربية التي سبق ذكرها، لاتشجع على التسليم بهذا والاطمئنان إليه. وبدلا منه تدفع إلى القول بأن ماهو أقرب إلى الحقيقة، هو أن قصيدة النثر وَجدت في هذه المجلة منطلقا أوسع ومتنفسا أرحب؛ بتبنيها واحتضانها لها، واستهداف نشرها وإشاعتها، وترسيخها جنسا شعريا بديلا أو سيدا في الأقل. وربما يكون أنسي الحاج هو الأكثر عزما وتصميما واندفاعا وربما عنفا في هذا الطريق؛ فقد اعترض بشعره منذ البداية على كل الأشياء التقليدية المتعارف عليها، وأشار في مقدمة ديوانه «لن» إلى الهدم المقدس منطلقا من قصيدة النثر. وربما لهذا قال عنه أدونيس: «هو بيننا الأنقى. نحن الآخرون ملوثون بالتقليد، قليلا أو كثيرا. وقد لانستطيع، بعد وصولنا إلى هذه الدرجة من التكون الشخصي، أن نصفو ونصير أنقياء في شعرنا»[١٤٥].



قصيدة النثر لم تجاوز أو تفارق القصيدة العمودية في بعض شياتها الشكلية فحسب، كما فعلت قصيدة التفعيلة، وإنما قطعت كل علاقة لها بها. لكن هذا لا ينبغي أن يكون إلغاء للقصيدة العمودية، ولا نفيا لقصيدة التفعيلة. قصيدة النثر جنس شعري هيأ له الزمن وظروفه مكانا في خريطة الأجناس الأدبية، ومن حقه أن يتنفس ويعيش طالما امتلك القدرة على ذلك، كما من حق الأجناس الأخرى أن تتنفس وتعيش بالقدر نفسه من الحرية فالبقاء للأصلح. ثم إن الأساس ليس الشكل ـ كما يقول أحد رواد الحداثة الشعرية والمنظرين لقصيدة النثر (أدونيس) ـ وإنما فيما يفصح عنه هذا الشكل، فما يجب التركيز عليه هو الإبداعية[١٤٦]. أو هذه الشعرية التي تنسينا الشكل أو القالب الذي وضعت فيه. كما لايعني قطعُ قصيدة النثر كل علاقة لها بالقصيدة العمودية قطيعة نهائية مع التراث؛ فمن الصعب، في رأيي، أن تحقق هذا ولو أرادته، لأن قصيدة النثر كما عرفنا قبلُ، لها صلة بهذا التراث بإحالاتها إليه سواء منه القديم حين وصلها بالتراث الصوفي بظهوره فيها، أو الحديث حين وصلها بالشعر المنثور وإرجاعها إليه إرجاعا رئيسا. وإذا كانت قصيدة النثر بقطعها كل علاقة لها بالقصيدة العمودية قد قطعت شعرة معاوية التي أبقتها قصيدة التفعيلة رابطا بين القصيدة الحداثية والقصيدة العمودية ـ فإنها، بهذا القطع، عقّدتْ أزمة التوصيل التي أوجدتها قصيدة التفعيلة بسبب الشكل من ناحية، وبسبب التقنيات الأسلوبية المستحدثة من ناحية أخرى.

ولعل من المناسب، الآن، النظر إلى ظروف ظهور هذا الشكل «الشعري» الجديد (قصيدة النثر العربية). فقد تنفست في العقود الأولى من القرن العشرين. وهي عقود تُمثل زمنا سريع الإيقاع، موّارا يكاد يكون مضطربا بما فيه من تحولات وتغيرات وتجريب. أو تمثل حالة «التنافر النغمي» المعيشي حسب تعبير جابر عصفور سواء على مستوى الأيديولوجيا أو الأفكار والمعتقدات أو على المستوى السياسي والاجتماعي[١٤٧]. وهي حالة، أو زمن لا يخلو من مظاهر التشظي والتشتت والتفتت، كما لا يخلو من اندحارات للطموحات والتطلعات، وخيبات للآمال وانكسارات نفسية سواء على المستوى الفردي أو المجتمعي. هذا المناخ بما فيه من تحولات وتغيرات ليس

على صعيد الأشكال فحسب وإنما على صعيد المضامين، إلى جانب التأثر بالحداثة ومحمولاتها الفكرية والفنية التي تناولناها في مكانها ـ هو مساعد على ظهور قصيدة النثر التي يأتي غياب الوزن والقافية عنها أبرز ملامحها الشكلية. ويبدو أن بعض شعراء قصيدة النثر أنفسهم واعون للعلاقة بين غياب الوزن والقافية عن قصيدة النثر وزمن نشأتها وتبلورها وبخاصة سرعة إيقاع هذا الزمن، أو انعدام هذا الإيقاع في رأي أحدهم. سئل الماغوط مرة عن عدم محاولته كتابة قصائد من شعر التفعيلة، فأجاب بأن المحافظة على قافية ووزن وسط الإيقاع السريع هو نوع من الردة[١٤٨]. أما ميلاد زكريا فيرى أن رفض قصيدة النثر للإيقاع إنما هو بسبب عدم وجود هذا الإيقاع في الحياة نفسها[١٤٩]. ويعوض شعراء قصيدة النثر والمنظرون لها عن غياب إيقاعها الخارجي بإيقاعها الداخلي الذي ذُهب به أكثر من مذهب واجتُهد في تحديده أكثر من اجتهاد دليلا على عدم تحدده ووضوحه مثل الذهاب به إلى أنه الإيقاع الفني للرؤيا[١٥٠]، أو إلى أنه «هارمونية الأفكار» وعلاقات الأصوات بالمعنى وإيقاع التجربة نفسها[١٥١]. ولعل المقصود بـ«هارمونية الأفكار» دراميتها من خلال درامية الأحداث. ويبدو أنه بسبب عدم وضوح هوية الإيقاع الداخلي بتعدد تفسيراته، ذهب أحد الدارسين إلى أن هذا الإيقاع هو إيقاع وهمي لاوجود له في قصيدة النثر[١٥٢]. لكن أليسَ من طبيعة هذه القصيدة ألاّ نحرص على تحديد ملامح إيقاعية ثابتة لها ما دام أنها نفسها رفضت أن تظل أسيرة في إطار إيقاعات محددة ثابتة؛ فلكل شكل من أشكالها إيقاعاته الخاصة، بل ربما يكون لكل نص منها أو لبعض نصوصها إيقاعاته الخاصة كأن هذه الإيقاعات تتولد وتنمو من خلال نمو القصيدة نفسها. نعم، يبدو الأمر هكذا. ومع هذا فإن في بعض التجانس الصوتي غير المتعسَّف، وفي تقسيم القصيدة في شكل مقاطع تتنفس بها القصيدة والمتلقي، وتتيح في الوقت نفسه إيحاءات فنية ودلالية، وفي درامية الأفكار من خلال درامية الأحداث، وفي تجاوب تجربة المتلقي وتجربةِ القصيدة أو إيحاءاتِها ـ في هذا كله ما يعوض عن ما غاب عن قصيدة النثر من إيقاع خارجي. وعلى أية حال، يبدو أن من الحق القول: إنه متى تتوفر للقصيدة شعريتها وبأية أدوات، يتوفرّ لها إيقاعها وموسيقاها.

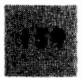


وكما أثارت قصيدة النثر جدلا بسبب خلوها من الوزن والقافية تماما، أثارت حيرة بسبب تعدد أشكالها وبخاصة في منبتها فرنسا إلى درجة أن سوزان برنار تحس بالضياع في ميدان قصيدة النثر الكثيف المجهول وغير واضح الحدود، كما تتحسر على طرق الشعر الكلاسيكي الجميلة المحددة المعالم[١٥٣]. ولعل هذا التعدد الشكلي لقصيدة النثر كان بسبب غياب تلك الحدود الإيقاعية الواضحة عنها، أو بسبب الفوضوية الكامنة في أصلها، كما تذهب سوزان برنار،[١٥٤] فقد سمح هذا الغياب وهذه «الفوضوية» لاختلاط بعض الأجناس الأدبية بها. وربما كان هذا في بداياتها الفرنسية حين تَرِد أقاصيص أو حكايات أو مقتطفات من روايات أو حِكَم على أنها قَصائد نثر[١٥٥]. ومع أن الحديث عن التعدد الشكلي لقصيدة النثر في عالمنا العربي لايبدو قضية نقدية جدلية، إلا أن هناك ما يدور حول تنوعها، فقد ذكر أنسي الحاج في مقدمة ديوانه «لن» أن لها ثلاثة أنواع هي: الغنائية، وهو نوع لايستغني عن النثر الموقَّع، ويقصد فيما يبدو التحسينات اللفظية مثل الجناس والطباق وغيرهما. وهناك القصيدة التي تشبه الحكاية، وقصيدة النثر العادية التي لا إيقاع لها، لكنها تستعيض عنه، كما يقول، «بالكيان الواحد المغلق، الرؤيا التي تحمل، أو عمق التجربة الفذة، أي بالإشعاع الذي يُرسَل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لامن كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة أو من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضها البعض الآخر فقط»[١٥٦]. أما محمد جمال باروت فيجعل لها نوعين أو اتجاهين هما القصيدة الرؤيا ممثلة في أنسي الحاج (ومن ينحو نحوه) والقصيدة الشفوية ممثلة في محمد الماغوط[١٥٧]. وتقوم قصيدة الماغوط على التوتر الغنائي، أما قصيدة الحاج فعلى نسف للعلاقات في اللغة وبناء علاقات جديدة تستعين بالسريالية[١٥٨]. وتقوم القصيدة الشفوية - في رأي باروت - على شحن الكلمة اليومية بالطاقة الشعرية أو التوتر الشعري. ولأن قصيدة الماغوط «الشفوية» تستمد تقنيتها من حقل الكلام اليومي، حَمَلَتْ جملتُها الشعرية ألفة ودفئا[١٥٩]. والمرجح أن هذا أحد أسباب وضوح قصيدة الماغوط النثرية. أما أهم سبب لهذا

الوضوح - في تقديري - فهو احتفاظ الماغوط بالعلاقات المألوفة في اللغة من ناحية، واقتصاده الواضح في التوسل بالرؤيا والخيال المتسلط من ناحية أخرى، ويبدو هذا واضحا في أعماله الشعرية. لنقرأ، مثلا، نصه «الهضبة»(١٦٠):

لاتصفعْني أيها القدر
على وجهي أمتارٌ من الصفعات
ها أنا
والريح تعصف في الشوارع
أخرج من الكتب والحانات والقواميس
خروجَ الأسرى من الخنادق.

أيها العصرُ الحقير كالحشره
يا من أغريتني بالمروحةِ بدل العواصف
وبالثقاب بدل البراكين
لن أغفر لك أبداً
سأعود إلى قريتي ولو سيراً على الأقدام
لأنثر حولك الشائعات فور وصولي
وأرتمي على الأعشاب وضفاف السواقي
كالفارس بعد معركة منهكه
بل كما تعبر الكلابُ المدربة حلقاتِ النار
سأعبرُ هذه الأبواب والنوافذ
هذه الأكمام والياقات
محلقاً كالنسر
فوق خفر العذارى وآلام العمال
باسطاً جناحي كالسنونو عند الأصيل
بحثاً عن أرض عذراء
كلما لامسها كوخٌ أو قصر
أميرٌ أو متسول
وثبتْ جامحةً في الهواء



كالفرس الوحشية إذا مسَّها السرج.

أرض،

لم توجد ولن توجدَ إلا في دفاتري.

حسناً أيها العصر

لقد هزمتني

ولكنني لا أجد في كل هذا الشرق

مكاناً مرتفعاً

أنصبُ عليه راية استسلامي.

فهي قصيدة واضحة التعبير، واضحة الدلالة. وما فيها من كناية رمزية في قوله:

ولكنني لا أجد في كل هذا الشرق

مكانا مرتفعا

أنصب عليه راية استسلامي

لا أظنه يقف حائلا بين القارئ وإدراك دلالتها ومغزاها. وعلى هذا النمط من الغموض الشفيف، بسبب البعد عن متاهات الرؤيا وعن الإيغال السريالي في أعماق الذات، وبسبب انطلاقه من رؤية، أو موقف واضح الصلة بوطنه ومجتمعه وأمته - تجري معظم قصائد الماغوط. لكن قصائد نثر أخرى لشعراء آخرين لا تجري على هذا النحو؛ ففيها من الصعوبة والإبهام الدلالي ما يكد الذهن ويرهق الفكر ويجلب الصداع. والسبب يعود، في المقام الأول، إلى كون قصيدة النثر معطى حداثيا يحمل كثيرا من سمات الحداثة وسمات مذاهبها الأدبية وبخاصة الرمزية والسريالية والدادية. ويعود، في المقام الثاني، إلى ما تستهدفه في الأساس هذه القصيدة حين تطمح إلى إيجاد لغة غير مطروقة تتجدد بها إمكانات اللغة وطاقاتها، وحين تستهدف سحرا إيحائيا، وتتطلع نحو المجهول، وتسعى إلى بلوغ المطلق[١٦١]. فبعض هذه الأهداف صعب وبعضها مبهم، والمرجح أن يكون أسلوب التعبير عنها والتوسل إليها صعبا ومبهما. أما، في المقام الثالث، فيعود السبب إلى شروط قصيدة النثر، وإلى خصائصها وما يحدد هويتها.

وشروطها أو عناصرها هي ـ كما تذكر سوزان برنار ـ شروط تحديدية ثلاثة:[١٦٢] أولها ـ أن تكون (قصيدة النثر) «وحدة عضوية مستقلة» ويبدو أن المقصود بهذه الوحدة المستقلة، هو أن تكون قصيدة النثر عالما قائما مستقلا بذاته استقلالا يفصلها عن الخارج ويميزها عن أي جنس أدبي آخر وبخاصة النثر الشعري أو الشعر النثور حتى لا تختلط به مفهوميا أو فنيا. وفي إطار هذه الاستقلالية يأتي قول كوكتو (مستعيدا النظريات التكعيبية ومستعينا بها): «على القصيدة أن تقطع جميع الحبال التي تربطها بما يبررها. وكلما قطع الشاعر حبلا خفق قلبه. وحينما يقطع الحبل الأخير تنفصل القصيدة وترتفع وحدها كالكرة، جميلةً في نفسها ومن دون أي وثاق يشدها إلى الأرض»[١٦٣]، أي تصبح إبداعا مستقلا «ما إن يستقي عناصره من الواقع الخارجي حتى ينفصل عنه ليبحث عن حقيقته العضوية الخاصة»[١٦٤]، كما يُقصد بهذه الوحدة العضوية، كثافة القصيدة بالتفاف بعضها على بعض، وبتكامل عناصرها حتى يهيئ لها هذا التكامل وهذه الكثافة قيامها على هذه الوحدة مقابل قيام القصيدة العمودية على وحدة البيت، وقيام قصيدة التفعيلة على وحدة السطر. وثانيها ـ «المجانية»[١٦٥]. وفق ترجمة زهير مجيد مغامس لكتاب سوزان برنار، أو «الاعتباطية» وفق ترجمة محمد رضا المصري[١٦٦]، أو «العفوية» حسبما مايطرح عبدالقادر القط[١٦٧]. وأُفَضِّل مصطلح «الاعتباطية» لأن «المجانية» مصطلح غامض ولا يشير إلى البعد المفهومي لهذ الشرط، ولأن العفوية لا تشير إلا إلى جزء واحد من هذا البعد المفهومي وهو «أخذ ما يجيء عرضا»، لكن ما يجيء عرضا لا يُترك في مفهوم «العفوية» دون نظام وربط بالعلاقات. وهذا مالا يحتمله مفهوم شرط «الاعتباطية» الذي يذكرنا بفكرة «الكتابة الآلية» في الدادية والسريالية من ناحية، وبالفكرة العشوائية التي اتخذتها الدادية منطلقا ومبدأ من ناحية أخرى. وفي مقال لـ «إ. ج. لودانتيك» يتحدث فيه عن قصيدة النثر ويندد بما فيها من فوضى، حمَّل السريالية وزر هذه «الاعتباطية»[١٦٨]. ومفهوم «الاعتباطية»، شرطا من شروط قصيدة النثر، تضمُّن هذه القصيدة عدمَ وجود أية غاية بيانية أو سردية لها خارج ذاتها، وعدم سعيها إلى هدف، وعدم عرضها سلسلة من الأحداث أو الأفكار، وإنما تقدم للقارئ «شيئا»،

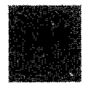
كتلة «لازمنية». وماذا نتوقع من كتلة خالية من الزمن سوى الضبابية والإبهام. ثم إن قصيدة النثر من خلال أبعاد هذا الشرط تخاطر بالمعنى مثلما خاطرت بمفهوم الشعر. وهذا يضيف صعوبة جديدة إليها، ويجعلها أكثر إشكالية وشوكا (مصدر الفعل «شاكَ» لاجمع شوكة)، كما يجعلها بعيدة عن الإعجاب، بل إنها تخلتْ عن الإعجاب من أجل أن «تكون»، أي من أجل أن تتحقق لها الكينونة مثلما تُفَضِّل اللوحة التكعيبية كينونتها مقابل الإعجاب بها. وهو تخلٍّ واضح، وبخاصة من خلال عزوفها عن أية غاية بيانية، فكأنها بهذا تختم مخاطراتها بالمخاطرة بالمتلقي. أما ثالث الشروط أو العناصر (وهو ما يقود إليه الشرطان السابقان كما تقول سوزان برنار) فهو «الإيجاز». وهذا شرط مطلوب في الشعر كله، مطلوب في القصيدة العمودية وفي قصيدة التفعيلة؛ فالاستطراد والشرح والتفسير في الشعر يُخمله ويمنع الشعرية أن تتلبس به، لكن قصيدة النثر تذهب في هذا الشرط بعيدا لأن شعريتها وقوة هذه الشعرية لا تأتيان من وزن وقافية، وإنما من إشراقاتها وإضاءاتها. ومن هنا يمكن أن تنطبق عليها مقولة «ادجار الان بو»: «لا وجود للقصيدة الطويلة» ربما بسبب الإيجاز الذي لاينبغي أن يبارح قصيدة النثر، بسبب التناقض بين كلمة «القصيدة»، على افتراض الإيجاز فيها، وكلمة «الطويلة». ثم إن الطول، وبخاصة إذا كان ناتجا عن شرح وتفسير لايندغم في نسيجها الفني أو الدلالي، يهدد وحدتها وتلاحمها، أي يهدد كثافتها؛ فمصطلح «الكثافة» استعملته سوزان برنار في مكان آخر من كتابها بديلا لمصطلح «الوحدة» حين قالت إن الإيجاز والكثافة والاعتباطية هي بالنسبة لقصيدة النثر عناصر حقيقية لايمكن لها أن توجد بدونها[١٦٩]. لكن هناك تساؤلا حائرا تجاه أن تضم عناصر قصيدة النثر كلا من عنصر «الوحدة» (أو «الكثافة») بما له من معاني التكامل والاستقلال والتفاف بعضه على بعض من ناحية، وعنصر «الاعتباطية» بما له من معاني العشوائية والفوضوية وعدم الالتزام بالنسق من ناحية أخرى، لكني أحسب أن وجود قوتين متضادتين في كل قصيدة نثر هو مما يبدد حيرة هذا التساؤل؛ إذ هناك قوة فوضى مدمرة وقوة تنظيم، ومن اتحاد هاتين القوتين المتضادتين تنشأ حيوية القصيدة[١٧٠]، أو كما يقول أنسي الحاج (ربما

مستفيدا من اطلاعه على كتاب سوزان برنار): إنه «من الوحدة بين النقيضين تنفجر دينامية قصيدة النثر الخاصة»(١٧١). وهاتان القوتان المتضادتان، هما عند أدونيس «المبدأ المزدوج» (مسمى أو مصطلح ورد في كتاب سوزان برنار ص١٤٣) الذي تتضمنه قصيدة النثر، أي الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد مجبر على أن يعوض عن ما تمرد عليه من قوانين(١٧٢). وهذا التضاد الكامن في قصيدة النثر، هو جوهرها عند تودوروف، إذ تتأسس ـ عنده ـ على وحدة الأضداد: نثر وشعر، وحرية وصرامة، فوضى تدميرية وفن منظم(١٧٣). ولعل أبرز إشارة إلى اجتماع متناقضاتها ووحدة أضدادها هو مسماها الذي لايزال يقف إشكالية، إلى جانب إشكاليتها الدلالية، أمام كثير من القراء والنقاد؛ إذ كيف (كما يتساءل البعض) يمكن الجمع بين متناقضين: الشعر والنثر. ومع أنني في أحد البحوث(١٧٤) طرحتُ مسمى «القصيدة الحرة» بديلا لمسمى قصيدة النثر مفضلا الأول على الثاني بالنظر إلى أن قصيدة النثر خالية تماما من أي قانون من قوانين الوزن والقافية أو الإيقاع، ولهذا يناسبها مصطلح «القصيدة الحرة» إلا أنني الآن بعد إدراك لهذا التناقض الكامن في قصيدة النثر، والذي استمدته من الحداثة بكونها مفرَزا من مفرزاتها ـ أجدني أكثر ميلا إلى الاقتناع بصواب مسمى «قصيدة النثر» ومشروعيته إذ يبدو أصدق تعبيرا عن طبيعة هذه القصيدة وهويتها. وهنا نستعيد ما سبق قوله من أن في النثر طاقات شعرية لابد من استغلالها، كما نستعيد قول تودوروف بأن جوهر قصيدة النثر تأسُّسها على وحدة الأضداد: شعر ونثر، كما نستعيد ما قلناه عن وجود قوتين متناقضتين في قصيدة النثر: قوة فوضوية تدميرية ترفض الأشكال المعروفة، وقوة منظمة تميل إلى الوحدة الشعرية ـ نستعيد هذا لنسوغ به إطلاق مصطلح «قصيدة النثر» على نوعها الشعري المعروف وبخاصة أن هذا المصطلح يشير إشارة واضحة إلى هذه الثنائية الضدية الكامنة في قصيدة النثر.

وإلى هنا نستطيع القول إن تلك الشروط أو العناصر، التي وقفنا عندها، لقصيدة النثر وما تحمله من مفاهيم، وما تناولناه في سياق هذه الشروط والمفاهيم، وبخاصة ما يداخلها من تناقض بين قوتين تحركان القصيدة، هو مما يجعلها مبهمة عصية الفهم. ونضيف إلى هذا خصائص

محددة لقصيدة النثر منها ابتعادها عن الوصف والإخبار مخالفة بذلك القصيدة العمودية بخاصة؛ فقد كانت وصفيتها وإخباريتها من أسباب وضوحها. وعلى هذا فبقدر ما تبتعد قصيدة النثر عن الوصفية والإخبارية (وهي في جل حالاتها مبتعدة) ـ تقترب من الغموض وصعوبة الفهم. ومنها ما أصاب لغتها من تفكك في العلاقات بتفريغ المفردات من دلالاتها المعروفة المألوفة وشحنها بأخرى غريبة غير مألوفة، فتغرب التراكيب والصور ويغمض المعنى وينبهم، وبخاصة أن هذا الشحن يجري تحت هاجسين من هواجس الحداثة وهما التجريب والرؤيا. والرؤيا، في قصيدة النثر، تتغذى بشكل رئيس من عالم اللاوعي، بل إن أحد الدارسين يذهب إلى أن الرؤيا تسمية فنية شعرية للاشعور، وإلى ربطه أهمية بدايات قصيدة النثر (في سوريا) باكتشافها اللاوعي، أي أهمية العالم الداخلي في الكتابة الشعرية(١٧٥). وقد أكد هذا علي الناصر الذي اشترك مع أورخان ميسر في إصدار «سريال» بقوله، في رسالة له إلى أمين الريحاني عام ١٩٥٤م،: «هذا وقد نشرت بزمالة أديب، أثرا أدبيا سميناه ـ السريال ـ كتبت حصتي منه بوحي اللاواعية، بحسب ما يقولون، وكنت بعد أن أثوب إلى واعيتي أتردد في فهمه، وكنت لا أعلم أحيانا هل هو من نتاجي أم لا»(١٧٦). وقد وصف الأسدي شعره بنحو من هذا حين قال: إنه «نتاج نشوة روحية يفيض بها اللاوعي المستعر ويخنس الوعي» كنقيض لشعر اليقظة(١٧٧). ولهذا أدان العقلَ في مقدمة ديوانه (أغاني القبة) قائلا في (سورة الإشراق) (١٧٨):

العقل. ما العقل؟ ما هذا الكائن الدهي؟
العقل حسير جبان. يتقلب في مظلم
الأحاسيس، ولايجرؤ أبدا أن يقرع باب السر
العقل دلو من غربال، لايمد عالمنا الإشراقي
ببلالة. وحسبه هو أن جرعة من خمر
الأرض تطوح به.
عوالم العقل كلها لا تلقي شعاعا واحدا على
هيكل الحقيقة العظمى. دع ذا وسل قبله؛ هل
عرف العقل نفسه



فهذه أقوال واضحة في تحاشي العقل في الإبداع الشعري، من قِبل الرعيل الأول من شعراء قصيدة النثر، إلى جانب استدعاء اللاوعي، وما يفضي إليه من انبهام دلالي بدليل أن صاحبه يتردد في فهمه بعد أن يعود إلى حالة الوعي. وقد استمر هذا الاستدعاء للاوعي خصيصة من خصائص قصيدة النثر تسهم في غموضها وإبهامها وصعوبة فهمها مثلما تسهم شروطها أو عناصرها التي سبق تناولها. لنقرأ بعضا من قصيدة «وجهك الغياب الأقصى» لبول شاوول[١٧٩]:

ثم استدرت

كان وجهك الغياب الأقصى

طاعناً في الليل

كلماتك الأبجدية بين شقوق الساعات

زهرة الجمر على رماد الجفن

لو كان البؤبؤ ينعم بالحمّى

لو كان الصدر صفحة السكون

رعشة تخلي الحواشي

يتفرّد الموت على عري الحلبات والأسوار

اذا ارتفعت بين لحظات الدم

يتموّج السهل تحت ثقل الريش والغناء

ضربة في العدم

يهتز رنين الوادي

وتعمر الفجاج

في أبد الأيدي المصلوبة في النسيان

«من سوف يشرق بعد الطوفان

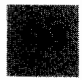
«بعد البرقة الأخيرة التي تشعر الحجارة والعروق»

«بعد ليلة الصيف التي تلمع في كل النجوم»

كان وجهك الغياب الأقصى

حتى قلت الفجر الفجر

كل تلفّت حجرٌ للذكرى



أهرام الوقت المقطوع

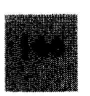
لو تدخل ملامحي الجدران
(حتى تنفجر الغصة)
(حتى أبتر على ضفة الثانية كالوداع)

عري يغبط طلوع المأساة
آه ! يا حارس العبث
يدٌ تدغدغ ثمر البحر
جسد يحفظ الحضور

عندها عبرت أحد الفصول
وأغلقت عليك
(خضراء أم صفراء أم رمادية
أم هواء)
وأغلقت عليك بأنفاسي:
كان المطر سيد السقوط
كان وجهك سيدي
ونحوك حاولت أن أفتح أجنحتي
(الريح مضرجة بالزمن)
(الأكف محكومة بالخطوط)

واليكِ حاولت أن أفتح جسمي
إلى الحلم
وعينيَّ إلى الكواليس
وتساءلت
لمن الإشارات المكسورة

ففيها الكثير مما ذكرته عن قصيدة النثر وبخاصة اعتباطيتها، وتناقضاتها، وغياب العلاقات المألوفة بين كثير من مفردات لغتها. وهذا مما جعلها تتبهم دلاليا أمامنا. صحيح أننا يمكن أن نجتهد ونؤولها بمساعدة بعض العبارات والمفردات فنذهب



إلى أن نفسرها بأنها مرثية، لكنه يظل اجتهادا تأويليا ربما يأتي قارئ آخر فيضيف إليه غيره وهكذا. ولنقرأ، أيضا، هذا النص (مباهج الوسوسة) لفاطمة محمود[(١٨٠)]:

١ - عافية

- ١ -

عافيةُ روحي

لَبْلابٌ يتسلَق سَعَفَ الشهوات،

أُطفىء رغباتي.

- ٢ -

تَنفثُ الطَريق لُعابَها

تحت أحذية النّساء السّريعات،

والسّيقان ذات الظلال الناعمة تلمعُ في الرّذاذ.

يَرْتدي الرّسّام لهاثه ويلحقُ بِهنّ.

-٣-

كلّ شيءٍ موسيقى للصَمت،

كلّ صمتٍ موسيقى للشيء.

- ٤ -

هكذا، تحت وابلٍ من بياضٍ

تَعْتَرفُ المترادفات،

هكذا، في الغرفةِ المحُاصَرةِ بي،

أفتح المدى على مَباهج الوسوسة.

٢ - نضال

- أ

يسحب الشَّمسَ

من خيوطها النّحاسيّة على قميصه الأزرق

إلى القاع،

يهتف يا أمّي، كُرَتي سَقَطت في البحر.

ب -

يسكبُ - نضال - الشمس في البحر

البحرَ في الشَمس،

يَرجَهما في كأسِ طفولته -

اشربي، يا أمّي، هذا مفيدٌ للصّداع النّصفي.

ج -

في المساء، تفرد الحكايات المجنّحة ألوانَها

ريشاً للنّوم،

في المساء، يمرّ نضالُ على المجرّات

يقطف العناصرِ، يعجنُها، يكوّرُها

يتهيأ للعب الكُرةِ في اليوم التالي.

في المساء، يتعبُ الأطفال من اللَعب

يلعب نضال مع التّعَب.

د -

يكسرُ الأطفالُ النّوافذَ، الأطباقَ، القوانين،

يكسرُ نضالُ العالَم ويُرَمّمني.

٣ - سرنمة

....

....

الغدُ - الخيوطُ الشّرّيرة الملوّنة - يَنْدسُ في محْجوباتي. يجرجر الآباءُ قطعانَ خَيْباتِهم بحناجرَ متوعّكة. ينبحون على بضاعةٍ كاسدة.

أنتم الأبناء العُمْي، صدّقوا في ألواحنا، تصفّحوا المقدّس، طنيناً، التفتوا ، التفتوا.

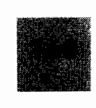
نحن الأبناءَ، نَلْتَصق عثّاً في المبايض الهرِمة. دُود التّعاليم يَزْدَرِدُ نُطَفَنا.

ها إنّا نغمس خبزَ الغدِ في مَرَقِ الحِكَم البائتة.

ها إنّا نُلَوْلِبُ أعناقنا. يروّض جوعنا

شبَعٌ كاذبٌ.

....



فهذا نص مبهم بسبب ما توفر له من خصائص قصيدة النثر. ولعل عنوانه (مباهج الوسوسة) نفسه هو ما يشير بوضوح إلى ما فيه من كلام خفي مختلط لايبين. ولعل وضع الشاعرة اجتماعيا وثقافيا بوصفها امرأة، هو مما جعلها تتخذ من قصيدة النثر شكلا شعريا تُحَمِّله ترميزها لهواجسها، «وتُكَهِّف» فيه أنوثتها. قصيدة النثر ذات بنية سائلة فيها طبيعة التعرج والتشعب. وفضاءاتها اللغوية والإيقاعية مفتوحة دون حدود أو قيود. وهذا يمكِّن الشاعر أو الشاعرة من التعبير عن تجارب داخلية خاصة معقدة، وعن مشاعر محبطة أو مكبوتة خوفا من سلطةٍ ما. ولأن الغموض ملمح طبيعي في هذا الجنس الشعري (قصيدة النثر) بسبب ما له من خصائص نوعية، فإن هذا التعبير عن هذه التجارب والمشاعر يمكن أن يتدفق تحت أمواج من التقنيات التعبيرية التي تستره، وبهذا تكون قصيدة النثر ذاتُها قناعا شاعر «يّا».

شعر السبعينيات

ويأتي، في سياق قصيدتي التفعيلة والنثر، شعر السبعينيات. وعلى رغم أن هذا الشعر جاء في سياق هاتين القصيدتين وامتدادا لهما، إلا أنه بالمناخ الذي جاء فيه، والخصائص والتوجهات التي تميزه، عُدّ موجة جديدة، أو ظاهرة وتيارا شعريين، كأنه ظاهرة في سياق ظاهرة وتيار داخل تيار. والشعر السبعيني هو الشعر الذي كتب في أعقاب نكسة ١٩٦٧م متأثرا بمناخها. وهو مناخ انكسارات نفسية، وإحباطات للعزائم والتطلعات، وخيبات للآمال والطموحات، وتحطم للوعود، وجنوح إلى اليأس والقنوط، وهجرة إلى داخل الذات الفردية وانكفاء عليها في أعقاب تمزق الذات الجماعية (القومية)، التي طالما أنس بها الإنسان العربي وركن إليها وتغنى بشعاراتها. هذا المناخ جعل شعراء السبعينيات ـ كما تقول إحدى شاعراته ـ [١٨١]: «يقفون على رمال متحركة» وهذه إشارة إلى عدم استقراره وشعور الشاعر فيه بالاغتراب، وكما يقول أحد شعرائه: إن الأرضية التي يقف عليها الشعراء الشباب هي أرضية مؤلفة من فقر وجوع وهزيمة وقهر، وذات تحولات مخاضية صعبة، وواقع عالمي متفجر

متغير منصهر[١٨٢]. وصوت الشاعر السبعيني - كما يقول جابر عصفور «صوت مقموع، مقهور، محبط، مكتئب، مخدوع»[١٨٣] بسبب هذا المناخ، وتجسيدا له في الوقت نفسه. لقد كان المناخ أو الزمن السبعيني ثقيلا كئيبا ونحسا أسود كما يقول حسن طلب من قصيدته (نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه)[١٨٤]:

في الزمن النحس

من السبعينيات الأنحسْ

ذيل يترأسْ

يتسلل بين الوقتينِ

ويسرق تاج الوجهينِ

ويصعد نحو الكرسي

ويجلسْ

والنيل يسيل كما كان يسيلُ

فلم يتقلب في مجراهُ

ولم ينبسْ

أطرقَ النيل طويلا وكأنه لم يعد نيلا فقد استغرقَ

في شكوكه

...

في السبعينيات السوداء

من الزمن الأسودْ

مسخ يتسيدْ

النيل شكا

ويبدو أن نَحْسَ مناخ الزمن السبعيني كان ثقيلا إلى درجة أنه أصاب، أو تصور الشاعر أنه أصاب الأشياء، بل أصاب مصدرا مهما من مصادر الحياة وهو النيل فاستغرق (النيل) في التساؤلات والشكوك وجَأرَ بالشكوى. وفي مناخ الشعر السبعيني - أيضا - نقرأ لسعدي يوسف قصيدته (حديث يومي)[١٨٥]:

حينَ قال «انتهينا ولم نبتدىءْ»

سقطتْ في فراغ المعاني يداهُ

يومَها، كنتُ منتظراً أن أراهُ

أن أرى العشبَ في صوته والجبلْ

أن أرى ما يراهُ

غير أنّا انتهينا ولم نبتدىءْ

وامتهنّا ولم نبتدىءْ

واتّركْنا بذاكرةِ العشبِ كلَّ مراقي الجبلْ

*

هل تكون النهايةُ أن نشتري ورقاً

للسقوفِ التي تسترُ الخاتمةْ؟

هل تكون النهايةُ أن نحذقَ الكلماتِ

التي لا تغادرُ بسمتَنا الدائمهْ؟

هل تكون النهايةُ فينا؟

هل تكون المراثي أغاني المهودِ التي ترتضينا؟

*

كم أقول: انتظرتُكَ

ها أنتذا جئتَ ...

قلتَ انتهينا ولم نبتدىءْ

- حسناً، فلنغادرْ معا ...

غير أني سأبحثُ في حانتي عنكَ،

أو عن سواكْ

في الليالي التي لا تراكْ

والليالي التي طعمُها أولُ.

فهي قصيدة متسائلة بسبب هذه النهاية التي لم تبتدأ، وهذا السقوط في اللامعنى، وهذا الامتهان وتحطيم الآمال. ولا معنى لتجاهل الحقيقة وتسويغ الانكسارات أو سترها بما نحذقه من عبارات. كما نقرأ لصاحب الشاهر قصيدته (المجيء) (١٨٦):

جئتكم من دهشة الأنهار

أصطاد اليبوسةَ

جئتكم وانسابَ جرحي طريقا

باركَ الأرضَ ورائي

وورائي

ثم أعطاني طقوسه

ركعةٌ واحدة للعشق إذ يسكن عينيَّ

وأخرى

التي حين أراها

ألبس الماء قميصاً..

وأمضي

أيها الماءُ سلاماً

كل يوم ينتمي للظمأ القادم وجهي

كل يوم يحتويني المجئ.. المجئ

ففيها وعي بـ «يبوسة» الواقع وجفافه، ولهذا يلبس الشاعر الماءَ قميصا. ورغم هذا فالظمأ قادم، كأنه اليأس في الحاضر وَلّد تشاؤما بالمستقبل.

كما نقرأ للشاعر نفسه قصيدته «قصيدة أخرى تأكل نفسها»[١٨٧]:

سيدي الحبُ أملى عليَّ القصيدة مبتلةً بالرصاصِ فصحت: اخطئيني

سيدي الحبُ أملى عليَّ القصيدة مبتلةً بالرصاصِ فصحت

سيدي الحبُ أملى عليَّ القصيدة مبتلةً بالرصاصِ

سيدي الحبُ أملى عليَّ القصيدة مبتلةً

سيدي الحبُ أملى عليَّ القصيدة

سيدي الحبُ أملى عليَّ

سيدي الحبُ أملى

سيدي الحبُ

سيدي

وما يسترعي الانتباه أكثر من غيره، وكما يشير العنوان، هو الشكل الذي كتبت به القصيدة؛ فهو شكل متآكل، أو يأكل نفسه فِعْلا بهذا التناقص التدريجي. لقد كان بإمكان الشاعر أن يكتب قصيدته بالشكل المعاكس، أي على هذا النحو:

سيدي
سيدي الحبُّ
سيدي الحبُّ أملى
سيدي الحبُّ أملى عليَّ
سيدي الحبُّ أملى عليَّ القصيدة
سيدي الحبُّ أملى عليَّ القصيدة مبتلةً
سيدي الحبُّ أملى عليَّ القصيدة مبتلةً بالرصاصِ
سيدي الحبُّ أملى عليَّ القصيدة مبتلةً بالرصاصِ فصحت
سيدي الحبُّ أملى عليَّ القصيدة مبتلةً بالرصاصِ فصحت: اخطئيني

فلهذا الشكل جماليته الخاصة؛ لأن فيه تناميا دلاليا من خلال تنام شكلي، لكن الشاعر ـ فيما يبدو ـ أراد أن يرمز بالشكل للواقع المتآكل، فكان أن وظف الشكل متناقصا متآكلا، ليبُرِز تآكل المجتمع، أو تآكل المعاني والقيم فيه وشروعَ هذه القيم في التراجع. فلهذا جماليته الخاصة حيث تنتج الدلالة بتوظيف الرمز للواقع على هذا النحو التشكيلي العجيب الذي يُلمح إلى إمكان جعل الشكل، في ذاته، موضوعا شعريا من ناحية، وعنصرا دلاليا من ناحية. وهذا الواقع الذي رمز له بهذا الشكل هو مناخ السبعينيات، الذي لا نشك في أنه أسهم في توسيع آفاق الإبهام في الشعر. بل إن إحدى شاعراته (سوزان عبدالعال)[١٨٨] تربط بين الغموض والتجربة القاسية المتمثلة فيما مني به الجيل الجديد من هزائم متلاحقة، فهذه التجربة المعقدة ـ في رأيها ـ أفرزت هذا الشعر الغامض. وإلى جانب هذا، ينضاف ما تأثر به الشعراء السبعينيون من نظريات نقدية حديثة كالبنيوية والأسلوبية اللتين ساعدتا على انصراف الشاعر إلى الاهتمام بآليات التشكيل أو الأداء اللغوي الذي ربما يأتي على حساب المعنى بتأجيله وربما إقصائه أحيانا. كما ينضاف إليه تمرد الشاعر السبعيني

على التقاليد والأنساق ورفضه لها سواء تقاليد الواقع وأنساقه أو تقاليد القصيدة وأنساقها؛ فحركة الشعر السبعيني، فيما يبدو، صيغة تساؤلية في بعض توجهاتها لاتنطلق من يقين ولا تريد أن تصل إلى يقين، مندغمةً بهذا في أحد مفاهيم الحداثة حين ترفض الوصول المستقر. وربما لهذا ذهب بلند الحيدري إلى أن كثيرا من الشعراء السبعينيين يبدأون من العدم وينطلقون من الفراغ، رابطا بين هذا وبين ما تقوم عليه معظم قصائدهم من هذيان وغموض. ورابطا هذا الهذيان والثرثرة بمذهب اللامعقول الذي يؤمن بأن اللغة لم تعد للتواصل وإنما للثرثرة وملء ما بين الناس من فراغ(١٨٩). وقد لاحظ إدوار الخراط شيئا من هذا في لغة شعر السبعينيات حين وصفها بأنها ليست لغة تقرير وحكمة ومعرفة وجواب وإبلاغ وتوصيل، وإنما هي - في ظنه - لغة سؤال وشك وحيرة، وتنعكس على القصيدة بنيةً معقدة مفتوحة للاحتمالات لا للمفهومات الجاهزة(١٩٠). وعلى هذا فهي قصيدة إشكالية بنائيا ودلاليا. كما أن في شعر السبعينيات - كما يقرر جابر عصفور - عكارة وعتمة وغموض رؤية، ونفورا من الغنائية والشفافية، وميلا إلى فوضى العلاقات(١٩١). وهذا يُحدث تشظيا شكليا ودلاليا يصعب على المتلقي لمته.

تلك، في تقديري، عوامل الإبهام في شعر الحداثة العربية المعاصرة، فما مظاهر هذا الإبهام؟ هذا ما ستحاول الفصول القادمة الإجابة عنه.



الباب الثاني

مظاهر الإبهام



4 الغياب الدلالي

في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تغيب الدلالة غيابا كاملا، سواء كان ذلك بسبب غياب الموضوع أو بسبب أشياء أخرى. لكن غياب الموضوع عن القصيدة هو، فيما يبدو، أبرز الأسباب التي تتسبب في غياب الدلالة عنها؛ إذ إن وضوح الموضوع (أو الغرض) الذي تتحدث عنه القصيدة هو الشفرة الرئيسة لتتبع المسارات الدلالية، وإن زُرعتْ ببعض المتاريس التعبيرية التي تعوق مهمة القراءة والفهم.

وعلى امتداد مسيرة الشعر العربي منذ العصر الجاهلي وحتى زمن الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، كان الموضوع أو الغرض الشعري حاضرا في القصيدة جنبا إلى جنب مع شكلها. وكان حضورا واضحا متحددا في ذاته من ناحية، وحضورا يشكل سياقا تُفهم أفكار القصيدة ومعانيها في ضوئه من ناحية أخرى، أي إن الحضور الموضوعي في القصيدة كان ينهض بوظيفتين مزدوجتين إحداهما ذاتية هي وضوح الفكرة العامة للقصيدة، والأخرى سياقية هي تحديد مفردات المعنى في النص الشعري. ونستطيع القول، بعبارة أخرى، إن هذا الحضور

«مع حركة الحداثة الشعرية صار الشعر صوت قائله، أي صوتا داخليا لا خارجيا تفرضه القبيلة أو السلطان أو المناسبة القومية أو الاجتماعية».

المؤلف

الموضوعي يعني، في أحد وجوهه، ملمحا من ملامح تماسك النص وتماسك عناصره اللغوية والدلالية، أي يعني وضوحه، أو إن هذا التماسك أحد مؤشرات وضوحه وأسبابه في الوقت نفسه.

والمعروف أن الشعر العربي ولد ونشأ ونضج في بيئة شفاهية. وهي بطبيعتها تفرض الوضوح والتحدد والحضور، فلعل هذا أحد أسباب حضور الموضوع أو الغرض في القصيدة القديمة. ثم إن هذه البيئة، بطبيعتها أيضا، فرضت متلقيا تَشكّل هاجسا «متسلطا» في ذهن الشاعر. وهذا المتلقي «الهاجس» فرض موضوعا شعريا حاضرا متحددا ينسجم وهذه البيئة نفسها وما يسود فيها من طبقات اجتماعية وعلاقات نوعية. وهناك شيء آخر نلمحه في هذا السياق، وهو هذا التماسك والتحدد والحضور لشكل الشعر العربي وبخاصة في جانبه الإيقاعي، فلعل هذا، هو أيضا، مما فرض حضور الموضوع أو الغرض الشعري.

ولعل أغراضا مثل المدح والهجاء والفخر، هي الموضوعات الملائمة للبيئة الشفاهية بوصفها رمزا لحضارة وثقافة بدائيتين، ومن هنا غَلَبَتها على الشعر العربي واستمرارها فيه حتى عصرنا الحديث. ولأهمية هذه الأغراض وأهمية حضورها في الشعر، فيما يبدو، لم يكتف العرب بتسميتها بالأغراض، وإنما أطلقوا عليها تسميات أخرى مثل تسمية «فنون» كما فعل ابن سلام في قوله: «وقال أصحاب الأعشى: هو أكثرهم عروضا، وأذهبهم في فنون الشعر»[١]، وفي قوله عن كُثيِّر: «وله في فنون الشعر ما ليس لجميل»[٢]، ومثل تسمية «ضروب» في قول بشار العقيلي: «كان جرير يحسن ضروبا من الشعر لا يحسنها الفرزدق»[٣]، ولعل من أهم تسميات الأغراض دلالةً تسميتُها بـ «بيوت الشعر» وهي أربعة: فخر، ومديح، ونسيب، وهجاء»[٤] فنعتها بـ «بيوت» إشارة إلى بلوغها من الحضور درجة تكون بها سكنا ومستقرا للشعر. وهذا الحضور القوي لموضوعات الشعر وأغراضه هو ماجعل بعضهم يصل بها إلى درجة الأركان للشعر، «بني الشعر على أربعة أركان، وهي المديح، والهجاء، والنسيب، والرثاء»[٥]. وهذا الحضور القوي للموضوع في الشعر هو أحد عوامل وضوحه. ولن يصعب علينا فهم قصيدة ما أو أبيات ما وإدراك معناها في سياق موضوعها أو غرضها الحاضر الواضح. لنقرأ مثلا هذه الأبيات للمتنبي في مدح سيف الدولة[٦]:

فـــرب غـلام علـم المجـد نفـســـه	كتعليم سيف الدولة الطعن والضربا
إذا الدولـة اســتكفت بـه في ملمـة	كـفـاهـا فكان السـيـف والكف والقلبـا
تُهـاب سـيــوف الهنـد وهي حـدائـد	فكيـف إذا كـــانت نـزاريـة عــربا
ويُرهب ناب الليث والليث وحـــده	فكيف إذا كـان الليــوث لـه صـحـبـا
ويخـشى عـبـاب البـحـر وهو مكانـه	فكيف بمـن يغـشى البـلاد إذا عـبًا
عليـم بـأســـرار الديانـات واللغــى	لـه خطرات تفـضح الناس والكتـبـا
فـــبـوركت من غـيـث كـأن جلودنـا	بـه تنبت الديبـاج والوشي والعصـبـا
ومن واهب جـــزلا ومـن زاجـــر هلاً	ومن هاتك درعـا ومن ناثـر قـصـبـا
هنيـئـا لأهل الـثـغـر رأيك فــيـهـم	وأنك حــزب الله صـرت لهم حــزبـا
وأنك رعت الدهـر فـــيـــهـا وريـبـــه	فإن شك فليحدث بساحتهـا خطبـا
فــيـومـا بخـيـل تطـرد الروم عنهـم	ويومـا بجـود يطرد الفـقـر والجـدبـا

فلا غموض دلاليا فيها. ولاشك في أن من أسباب ذلك، وضوح موضوعها وحضوره وهو المدح. وهكذا في كل الشعر العربي القديم وما يحاكيه. وربما نجد فيه أبياتا يصعب أو يغمض معناها إلا أن مجيئها في سياق موضوع حاضر واضح هو مما يزيل هذه الصعوبة ويكشف هذا الغموض. وعلى هذا يكون حضور الموضوع ووضوحه في القصيدة إحدى شفراته ومفاتيحه الدلالية.

غياب الموضوع

لكن الأمر في شعر الحداثة العربية المعاصرة مختلف، إذ نواجَه، في الغالب، بغياب الموضوع عن النص الشعري، فلايعرف المتلقي عمّ يتحدث الشاعر، ولافكرته التي يعالجها. وفي تقديري أن غياب الموضوع أو الفكرة الرئيسة من النص، يعني حضور أبرز أسباب الغياب الدلالي فيه، كما يعني في الوقت نفسه غياب أهم إضاءة يستعين بها مستقبِل النص على كشف أبعاده الدلالية. والمتلقي في هذه الحالة يجهل ما تحيل إليه لغة النص. ولغة النص نفسها تبدو معزولة عن السياق الموضوعي فلا يبقى أمام هذا المتلقي سوى الاجتهاد في تأول المعنى، وفق آليات منهجية أو غير منهجية، بعد أن غاب الغرض أو الموضوع الشعري؛ ذلك أن غياب الموضوع يعني غياب الحقل الدلالي الأكبر، أو البؤرة الدلالية

الشاملة اللذين تعشو إليهما الدلالات الكامنة في النص أو الموحِي بها. وغياب هذا الحقل الدلالي الأكبر، أو هذه البؤرة الدلالية الشاملة، يعني غيابا لأحد الأوجه التي يمكن أن يتم عليها البحث عن الدلالة وفق ما ذهب إليه علم الدلالة «الذي تبلور على يد جوليان جريماس»[٧].

مع حركة الحداثة الشعرية صار الشعر صوت قائله، أي صوتا داخليا لاخارجيا تفرضه القبيلة أو السلطان أو المناسبة القومية أو الاجتماعية، وإن تدخلت هذه المناسبة (في شعر الحداثة) فتدخلها أشبه بحفز لهذا الصوت الداخلي وليس صدى لهذه المناسبة ـ فغابت بهذا أغراض الشعر التقليدية ليحضر بدلا منها موضوعات تتحدث عن النفس وحركتها الدقيقة. ويبدو أنه بدقة هذه الحركة يدق الموضوع حتى يغيب أو يكاد. ولعل للمذاهب الأدبية الحديثة دورا في هذا التوجه الشعري نحو الذات، منذ الرومانسية، فقد ربطت الأدب بالذات ربطا وثيقا تكاد تنعدم فيه المسافة بين الكاتب وموضوعه، وتكاد تصبح فيه ذات الكاتب هي الموضوع، فكأن بروز الذات والاهتمام بها والاتجاه نحوها، أسهم في تراجع الموضوع إلى حد غيابه أحيانا حتى لم تعد القصيدة ـ كما ذهب أحد النقاد ـ «تنطلق من موضوع ما، بل صارت تنطلق من حالة ما، أو حالات ما مركبة تكون الحالة النفسية والثقافية وكل كيان أو معاناة يعانيها الشاعر أشبه بحالة من البخار المكثف الحار جدا الساخن، كأنه بخار الروح لاتصاله بينابيع المعاناة والتجربة وصدقها»[٨]. وقد ربط الناقد، في سياق حديثه عن غياب الموضوع في القصيدة الجديدة، بين هذا الغياب والغموض في الشعر الجديد. وفي هذا الاتجاه والانتحاء المنطلق نحو الذات، لايهتم الحداثي بالتواصل كما لايستهدف أن يكون مفهوما من مستقبلي عمله. يقول آرتو: «إن القطيعة بيننا وبين العالم قائمة بالفعل، ونحن نتكلم لا لكي نكون مفهومين، بل لذواتنا الداخلية»[٩]. وهذا قول واضح في أن هدف الكتابة عند الحداثيين (وهو ما يتردد كثيرا عندهم) ليس التواصل، وإنما كشف الذات وإضاءتها. لكنه، في سبيل هذا الكشف وهذه الإضاءة، يختفي شيء آخر من النص هو مضمونه. يصبح نصا مجردا من المحتوى إلا ما أضفاه عليه التأويل.

ويبدو أن غياب الموضوع هو أحد المبادئ أو الطرائق الفنية التي ينتهجها شعر الحداثة؛ يقول مالارميه: «تسمية الموضوع تحطيم ثلاثة أرباع الاستمتاع بالقصيدة»[١٠]، وهو في هذه المقولة يتناغم مع مقولات الرمزيين مثل:

«التعبير عن الجوهر غير المرئي»[١١]، وما هو متوقع أن التعبير عن الجوهر غير المرئي لن يثمر إلا قصيدة ذات موضوع غير مرئي. كما كتب «فلوبير»: «إنما يبدو جميلا بالنسبة لي، ما أريد كتابته، هو كتاب عن لاشيء، كتاب لايعتمد على شيء، تتماسك أجزاؤه بقوة أسلوبه، تماما كالأرض وهي محلقة في الفراغ، لاتعتمد على شيء خارجي لدعمها، كتاب لايكون له موضوع تقريبا، أو على الأقل يكاد الموضوع فيه يكون غير مرئي»[١٢]. ولعل ما يسميه جادامر بـ «ضياع الشيئية» هو مما يندغم في سياق غياب الموضوع أو أحد أسبابه؛ فشيئية الأشياء افتقدها «الإنسان المعاصر في عالمه التكنولوجي الاغترابي الذي حجب عنا حقيقة الأشياء أو ماهياتها وأساليبها في الوجود»[١٣]، أي إنه في ظل هذا العالم ضعفت، إلى حد الانقطاع، صلتنا بالأشياء، وغابت الحميمية بيننا وبينها، فعكس شعر الحداثة ذلك غيابا أو ضياعا دلاليا. وشيئية الأشياء الضائعةُ هي، فيما يبدو، ما كان قد عبر عنه «روزنتال» بـ «المعاني الضائعة» التي يحاول بعض شعراء هذا العصر نقل أزمة الإنسان المعاصر وسطها[١٤]. و«ضياع الشيئية» أو «المعاني الضائعة» تعبير آخر عن أحد مناحي الحداثة الأساسية وهو رفض الغرض أو الدور الاجتماعي للعمل الأدبي، مما أدى بها إلى تأكيد ذاتية الإنسان وفرديته ووعيه الداخلي واعتبار ذلك محور العمل الفني لا الواقع الخارجي[١٥]. ورفض الغرض أو الدور الاجتماعي للعمل الأدبي هو نحو من «العدمية» التي يقول إرنست فيشر: إنها «لاتحمل أي التزام»[١٦].

قصيدة الحداثة وبخاصة قصيدة النثر - وكما مر في مكان سابق - تطمح إلى الانفصال عن الواقع، بل إنها تحقق هذا الانفصال فعلا بالاستقلال عن هذا الواقع والنأي عن تمثيله، ولهذا ليست للموضوع أهمية فيها كما يقول ماكس جاكوب[١٧]. وهي في هذا متأثرة بفكر الحداثة بوجه عام، وبالمذاهب الأدبية الحديثة التي سبق تناولها في الفصل الثاني من الباب الأول. وهنا نستدعي مبدأ «الاعتباطية» في المذهبين الدادي والسريالي. وليس هذا المبدأ في أحد أبعاده إلا تجاهلا لـ «الموضوع» وتغييبا له؛ فحين يترك الدادي أو السريالي للمصادفة والاعتباطية كتابة الشعر، فإنه إنما يترك الموضوع، فلا موضوع حاضرا محددا مع الاعتباطية. والتكعيبية حين قوضت الشكل التقليدي، وتحولت إلى حالة قطيعة مع

الشكل السائد ـ أدى بها هذا الأمر إلى «استبعاد كلي لأي إشادة لموضوع خارجي في عملية الإبداع الفني»[١٨]. واللوحة التكعيبية في إحدى قراءاتها أو تجلياتها لوحة غير ذات موضوع. ومثلها القصيدة المتأثرة بالفن التكعيبي. وهنا نستعيد ما قاله كوكتو وهو يسقط النظريات التكعيبية على الشعر: «على القصيدة أن تقطع جميع الحبال التي تربطها بما يبررها. وكلما قطع الشاعر حبلا خفق قلبه. وحينما يقطع الحبل الأخير تنفصل القصيدة وترتفع وحدها كالكرة، جميلةً في نفسها ومن دون أي وثاق يشدها إلى الأرض»، فكوكتو يوجب فصل الشعر عن كل مسوغاته، أي عن الأغراض والموضوعات والأفكار، أي يوجب أن يستقل عن الواقع ويغتذي جماليا ودلاليا من الداخل. ويريد له أن يصبح مثل الرسم «صنعة عميان» كما يقول «بيكاسو»، أي غير متعالق الأجزاء، ولايوضح أو يمثل شيئا.

غياب الموضوع سمة من سمات الحداثة انعكست على إنتاجها الأدبي بغياب الدلالة والمعنى فيه. ويبدو أنه بقدر ما تتحقق ماهية الحداثة، يتحقق هذا الغياب. وقد عبر «هيدجر» عن هذا بقوله: «إن فترة الغياب التام للمعنى هي الفترة التي يتم فيها التحقق الكامل لماهية العصور الحديثة»[١٩]. ولم يتم التحقق الكامل لماهية الحداثة إلا في القرن العشرين، وهو قرن تختلف رؤياه عن سابقه؛ فإذا كانت الرؤيا السائدة في القرن التاسع عشر هي من خلال العلم والعقلانية والتجربة، وهي رؤيا وجود اجتماعي إنساني تستهدف الوضوح والمرجعية المحددة ـ فإن رؤيا القرن العشرين بمظاهر التجريد والعتمة والدمار، هي رؤيا ضبابية غامضة تنبع من مناخ لا يخلو من المأساوية بسبب خيبة أمل إنسان هذا القرن في تحقق طموحاته وانتصاراته ووعوده العلمية. وفي هذا المناخ وبسببه أحس الإنسان الغربي بفقدان فرديته وهويته، وأنه أصبح لا كيان له ولامعنى لوجوده لأنه يعيش في واقع يفتقر إلى المعنى والمضمون، أو واقع ليس ثمة معنى لأي شيء فيه كما تقول العدمية وكتابها مثل «غو تفرد بن» بقوله: إن «كل من يعتقد أن في هذا العالم ما يستحق العيش من أجله، أو يستحق اهتمام الإنسانية، إنما هو أحمق ونصاب»[٢٠]. فهل عكس شاعر الحداثة هذا العالم المفتقر إلى ما يستحق العيش، أو هذا الواقع الذي ليس ثمة معنى لأي شئ فيه – هل عكسه على شعره غموضا في المعنى وغيابا له؟ هذا ما قرره «جون بريس Jhon Press» حين نسب الغموض

الذي اكتنف الشعراء الإنجليز بعد عام ١٩٣٠م إلى الرغبة في تقليد عالمهم الذي كان خاليا من المعنى، مقارنة بكُتّاب الجيل الذي سبقهم، فقد كانوا يصوغون «موضوعاتهم» في رؤى متماسكة[٢١].

غياب الدلالة أوالمعنى في شعر الحداثة العربية المعاصرة واحد من مظاهر الإبهام الدلالي فيه. ندرك هذا من نصوصه الشعرية التي تتحرك عباراتها وجملها ومفرداتها في مناطق تبدو مقفرة دلاليا بسبب غياب البؤرة الدلالية الشاملة التي تغذي النص دلاليا من ناحية، وتعين على تحديد مرجعياته الواقعية من ناحية أخرى. ويبدو أن بعض شعراء الحداثة العربية المعاصرة يعون هذا الفراغ الدلالي في النص، ويسعون إليه، ويطمئنون إلى وجوده في شعرهم، يقول أدونيس[٢٢]:

قيدت سفني بالرياح، وفوضت أمري إلى الموج، -
افتح يديك، أيها المعنى، وانظر:
ما أفرغهما،
وما أحنَّ هذا الفراغ

فالمعنى عند أدونيس فارغ من المعنى، كأن اللامعنى هو المعنى، وهو الأساس، وهو الملجأ الحنون.

وقد ربط بعض الدارسين والنقاد هذا الغياب للمعنى بالرؤيا، فعند «محمد جمال باروت» أن تحول الشعر العربي من الغرض إلى الرؤيا يعد أبرز بصمات الحداثة العربية في هذا القرن[٢٣]. وعنده - أيضا - أن كون القصيدة السلفية تجزئ العالم فلا تنظر إليه بوصفه كلا كاملا، وكوْنَها لاتتعمقه - هو الذي أدى إلى أغراض الشعر، بعكس القصيدة الرؤيا التي توحد العالم[٢٤]. وعند «غالي شكري» أن الشعر والموضوع - أيا كانت روعته - نقيضان، فالشعر لاموضوع له وإنما هو تجربة ورؤيا تتجاوز الواقع[٢٥]. وقد تحدثنا في الفصل الثالث من الباب الأول عن الرؤيا، ولانريد أن نستعيد ما قلناه، لكنّ مما عرفناه أن الرؤيا هي أحد تجليات الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، وأن الغموض والغرابة في الرؤيا، بسبب منابعها، هما شيئان من طبيعتها، وأن الموضوع يتشكل داخلها فهي رحِمه، فمن هنا احتمالية غياب موضوع يتشكل في رحم كهذا. وقديما خرج ابن عربي في شعره على الغرض التقليدي[٢٦]. والمرجح أن خروجه جاء في سياق رؤياه الصوفية وتجلياته المجاوِزة.

وإلى جانب كون الرؤيا في شعر الحداثة العربية المعاصرة واحدا مما يقف خلف غياب الموضوع فيه، لا نستبعد أن يكون عمق الموضوع ودقته وتعقده في ذاته من ناحية، وعمق تناوله من ناحية، وبخاصة أن عمق التناول للموضوعات هو من خصائص الشعر الحديث[٢٧] بعامة - هما، معا، من عوامل غياب الموضوع في هذا الشعر؛ فالأفكار العميقة يصعب القبض عليها وإحضارها حتى في النثر، وهو في الشعر أكثر صعوبة بسبب التداعيات المتفاعلة، وبسبب اللغة الأدبية الخاصة التي يعالج بها الشاعر موضوعه. ولعل أدونيس هو من هؤلاء الذين يتناولون موضوعاتهم بعمق فيتسبب هذا في غياب الموضوع في شعره إلى حد أن أحد الدارسين ذهب إلى القول بأنه «في شعر أدونيس، إجمالا، محو للموضوعات»[٢٨]. لنقرأ، مثلا، له هذه القصيدة «الولد الراكض في الذاكرة»[٢٩]:

قوس ريحان عريش من حمام
والشبابيك رمت أبوابها
ليد الريح/ الحقول
قرية من سعف النخل ومن حبر الفصول.

غضبُ الرُّعُد ولُطف الغيم فيها ربّاني
قرية نسهر في سروالها
ويبوح التين والتوت بما تخجل منه الشفتان.

في أعالي شجر النخل نمت ذاكرتي
هوذا السمّاق نجنيه وهيأنا البقول
ونقول التابل الطيب لن ينقصنا هذي العشيه
هوذا يحتضن النسرين طفل
كي يرد الورد للورد التحيه.
في أعالي شجر النخل نمت ذاكرتي
إنه النرجس يأتي حافيا
ما الذي يشغله
والرفيق العشب يعطيني ذراعيه وأعطيه قميصي
وتغطينا يدا زيتونة

لي في دفتري الأخضر شباك وفي الأزرق وعد
لي في محفظة الشمس كتاب...

في أعالي شجر النخل نمت ذاكرتي
نبع صفصاف، بُكاء
أترى أسمع للجن عزيفا
أم هي الأغصان موسيقى؟ ترنم
أيها الصفصاف وامنحني أن أصغي إليك
أن أرى وجهي مرسوما عليك
هاجسا يقرأ صوت الماء في صمت الحجر
ودوما يكتب/ في أوراقه
مطر يمشط أغصان الشجر.

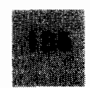
هبطت ذاكرتي
من أعالي شجر النخل/ سلاما
للصديق الولد الراكض في ذاكرتي
لم يزرني اليوم لم يومئ إلي
مثلما عودني - أسلمت وجهي
لمراياه: من الضائع منا؟
ومن الصامت والناطق؟ غامت
شفتاه - أتراه ساكن في شفتي؟
أيهذا الولد الراكض في ذاكرتي
جرحي النازف يستعصي ولكن
جسدي ينمو ويزهو
فأنا والبحر في الموت سواء
وأنا قبرة الحزن أنا ذئب الفرح
أيها الطالع من هذا الفضاء
أنت جرح آخر ينـزف أم قوس قزح؟

هبطت ذاكرتي
من أعالي شجر النخل؟ سلاما

يا شبيهي الولد الراسب في ذاكرتي
أنت من يجمح في نبضي أم أنت الحريق؟
وسلاما أيها الطيف الصديق
عشت محمولا على نرد وسميت القمر
فرسا حينا وحينا فارسا
كانت الشمس تؤاخيك وتبني
معك البيت الذي تبنيه من قش وتلهو
بالحصى مثلك/ لو تعطيني الآن يديك...
وسلاما
أيهذا الشجر المائل في ذاكرتي
أأنا نطقك أم صمتك أو ما تنقل الريح إليك
من غبار الشجر الآخر؟ لو تعطيني الآن يديك
لو يقول الأفق الساهر في ليل رؤاك الساهر
ما الذي تمخض في غابة أيامي رياح الذاكره...
في أعالي شجر النخل نمت ذاكرتي
لم أكن أعرف أن الجسد العاشق مرسوم بمنقار سنونو
لم أكن أعرف أن الحب لايعرفه إلا الجنون
لمن النجمة ترخي شعرها
وتلاقيها إلى البيدر أفراس التعب
بين عينيها طريق ويداها
خيمة...

حقا؟ خذيني
.../ حوض أحزان وماء الليل/ غصنا
واقتسمنا قمر الماء، يقينا
تحلم النجمة أن تسكن بيتا من قصب.

فأي موضوع تتحدث عنه هذه القصيدة؟! إنه موضوع غائب ليس من المستطاع إحضاره إلا بالتأويل. ثم إنه حضور غير دائم وغير مستقر، إذ هو متغير متلون وفق تغير القراء وثقافاتهم. غاب موضوع هذه القصيدة فغابت



دلالاتها، وهاجرت معانيها إلى مكان قصي يصعب استجلابها منه. ولنقرأ، أيضا، في سياق غياب الموضوع، هذه القصيدة «مرثية إنسان الشمس القديمة» لمحمد عفيفي مطر[٣٠]:

كل شيء كان يُستنضح مني
كانت الأرض جنينا في دمي لم يبلغ التاسع،
والشمس وأقماري الخبيئة
كان في قلبي احتدام الشجرة
واختمار الطمي والشعر - الطلوع
كنت - مما يملأ القلب - أجوع
وأغني للمياه المسكرة
عليها تطرحني زنبقة في عروة الأرض التي تطلع مني
كنت من حبي ألفُ الشرنقة
وبها كنت أصلي لأموت
قبل أن يحملني مني غراب العاصفة
وانسحاقي في مراسيم السكوت..

* * *

كنت ممتد العروق
نازفا أسبح في ليل السديم
كنت فيه روحَه الحرة والمحور والدائرة المشتعلة
والمدار الفوضوي المتحول
كنت أبني - بين ما أخفيه في القلب وبين العالم المقبل - جسرا للتواصل
فأنا أفطر في الصبح بغابة
أتغدى بسحابة
أتسلى بحوار البرق والرعد اللذين استترا
تحت الربابة
ألبس الأفق على رأسي شالا وأدير العاصفة
خاتما في أصبعي،
والبحر خفا، والكتابة

معجما تصرخ فيه لغة الخلق وتنشق وجوه الكائنات.

آه يا أرض النعاس الأبدي

أطفئتْ نارُك، حطت في القلوب الحجرية

والأغاني الذهبية

بومة الملح التي تولد من بطن السكوت..

* * *

ها أنا.. مختطف يحملني مني غراب العاصفة

مبعدا إياي عما كان في «الكاؤوس» مني

فأنا في طرق الغربة أستجدي اللقيمات المخيفة

وأغني من عذابات التخارج:

آه يا مملكتي المبتعدة

أنت في القلب وبوابة قلبي موصدة

وأنا أهرب مني

عابرا في ظلمة الأعين والأوجه،

مسجونا بقلب الكائنات الفاسدة

أتسلى بانتظار الكذب الأسود أن يفقس في عش الصحيفة

ميتا في الليل محمولا على نعش النهار

داخلا في الريح أعراف العناصر

فأنا ملح البحار

وحديد السرج والمحراث، والطينة في أرض المجاعة

ونحاس في سيوف الحرس المقبل من كل طريق

وأنا نار الحريق

ومدار القمر المعتم والشمس الكئيبة

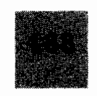
وأنا البطل الذي يقرع في كل كتيبة

وأنا زهر الدم الطالع من كل قتيل..

* * *

طفلتي.. يا طفلتي المشتعلة

جمعيني بعد أن بددني الليل الطويل



جمعيني من فم الأشياء والظلمة

صبي نارك الأولى بروحي العاشقة

وهبيني ولدا

ترقص الطينة فيه بالمياه الخالقة..

فهي مثل سابقتها ذات موضوع غائب متبدد مثل تبدد قائلها «جمعيني بعد أن بددني الليل الطويل». ومع وجود كلمة «مرثية» في عنوان القصيدة، ووجود بعض الشفرات التعبيرية التي ربما تغْني حقل العنوان، مثل: «آه يا أرض النعاس الأبدي» و«آه يا مملكتي المبتعدة» إلا أن القارئ (العادي في الأقل) يقف عاجزا عن إدراك موضوعها المضمر لأنه يقف عاجزا عن إدراك واضح لتعالقها مع الواقع، أي غابت مرجعياتها الواقعية فغاب معناها، وصار يتراءى لنا، في أول وهلةٍ تلقٍّ على الأقل، أن شاعر الحداثة العربية المعاصرة يعمد إلى ما في الواقع من معانٍ وموضوعات حاضرة فيغيّبها في شعره، أي يفرغ الواقع من معناه إن كان ثمة معنىً له عنده. وربما يترك القارئ هذا الشعر ونحوه ولسان حاله يردد ما وصف به «أشبري» شعره[٣١]:

لا يترك سوى انطباع مُرّ بالغياب

صحيح أنه ربما يكون غيابا جوهريا كما يقول «أشبري» في بيته الآخر:

بالرغم من ذلك، هي غيابات جوهرية

إلا أن القارئ ليس هو الشاعر حتى يعرف طبيعة تجربته وملامحها وما كان قد أودع شعره، ثم إن كثيرا من القراء لايزالون في أسر التلقي العفوي وحلاوته، وأحكامهم عفوية تبعا لذلك.

وربما يغمض الموضوع في ذهن الشاعر نفسه، إما لعمقه ودقته، وإما لمعاجلته له بالصياغة والتعبير قبل نضجه وتبلوره في ذهنه، فيكون هذا سببا في انبهامه وغموضه إلى درجة الغياب. يقول الشاعر محمد الفيتوري: «إذا كنت صاحب رسالة فيجب علي أن أوصل هذه الرسالة إلى أصحابها، ولن تصل هذه الرسالة إذا لم تكن واضحة في ذهن أو روح أو وجدان شاعرها. ومن هنا يحدث اللبس أو الغموض في معطيات كثير من الشعراء المعاصرين»[٣٢]. فهذه شهادة أحد مبدعي الشعر المعاصرين التي تدعم القول بأن غياب الموضوع، بسبب التباسه في ذهن صاحبه، هو في شعر الحداثة العربية المعاصرة مظهر من مظاهر غموضه وانبهامه، وسبب من أسباب الغياب الدلالي فيه.

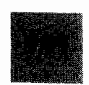
خلق تأثير شعري

على أن هناك شيئا آخر يقف، في تقديري، خلف غياب المعنى أو الدلالة الشعرية، وهو التركيز على أثر الشعر بدلا من التركيز على ما يقوله ويبلغه. وفكرة التركيز على التأثير تأتي واحدا من عدة اتجاهات في إطار العلاقة بين النص والمتلقي، منها اتجاه يربط بين النص وما يحدثه في المتلقي من تأثيرات جمالية. وأصحاب هذا الاتجاه يعدون المتعة الحاصلة من النص، أهم كثيرا من مجرد الوصول إلى المعنى الذي يمكن أن يُستشف منه[٣٣]. ومنها الاتجاه الذي يربط بين النص ومضمونه موجبا أن يدرَك النص على أنه بنية للمعنى[٣٤]. وعلى هذا يكون الربط بين النص ومضمونه هو ربطا بين النص والمتلقي من خلال ما يبثه له من دلالات، لا من خلال تأثيره الجمالي فيه فحسب. وهذا يستلزم الحضور الدلالي في النص في حين أن الآخر يتسبب، بشكل ما، في الغياب الدلالي. ويبدو أن فكرة التأثير هذه قد بدأت، فيما يبدو، مع الرمزية وأصولها الفلسفية حين أنكر بعض الفلاسفة أنه لاوجود للأشياء الخارجية، وإنما صور ذهنية تنعكس في مداركنا عن هذه الأشياء التي لا تستمد وجودها إلا من هذه الصور الذهنية التي لدينا عنها. وإذا صح هذا فكيف للغة ـ كما يتساءل الأدباء والشعراء الرمزيون بخاصة ـ القدرة على نقل حقائق الأشياء إلينا، فهي لا تعدو كونها رموزا لهذه الأشياء. وعلى هذا، فاللغة لاتنقل معاني محددة وإنما توحي. و«الأدب لايسعى إلى نقل المعاني والصور المحددة، وإنما يسعى إلى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارئ، أو على الأصح الإيحاء بها، وبالتالي لايسعى الأدب أو الشعر الرمزي إلا أن ينقل وقع الأشياء الخارجية أو الداخلية من نفس إلى نفس»[٣٥]. على هذا النحو تَحدد غرض الشعر عند الرمزيين فصار لخلق الحالات النفسية وإثارتها بدلا من أن يكون إبلاغا للمعاني ونقلا لها. لم يعد الشعر عند الرمزيين يستهدف الفكرة الواضحة ولا الشعور الواضح المحدد، وإنما يستهدف إثارة الأحاسيس الذاتية المبهمة في القارئ أو السامع، «إذ لاحاجة لفهم معنى الشعر بنظرهم، فالشعر المنبعث عن موسيقى الأبيات يؤثر في النفس تأثيرا مباشرا يوحي إلى كل سامع فكرة خاصة متلائمة وحالته النفسية»[٣٦]، ووفق «بودلير» لابد في الشعر من مجرى خفي لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة. و«الشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطا في

التعبير عن المعنى بدلا من عرضه بصورة مبرقعة»[٣٧]. والقصيدة عند «مالارميه» حرة من المحتوى أو الموضوع، وحرة من الزمن وظروف الحياة. ولا وحدة فيها بين جزئيات الواقع الخارجي فقد حلت الوحدة السيمفونية محلها. والعمل الشعري عنده ـ كما يقول ـ إبهام، على القارئ أن يعثر على مفتاحه. وقد أصبح فنه ـ كما يقول أيضا ـ دربا مسدودا[٣٨]. وهذه نتيجة متوقعة لشعر يحرره صاحبه من المعنى، وتتفكك فيه أجزاء الواقع.

ويبدو أن من جاء بعد الرمزيين من الحداثيين قد التقط فكرة خلق الأثر في نفس المتلقي بدلا من تقديم معنى له، وأبعد في الأخذ بها والإصرار عليها فأدى ذلك إلى التعامل مع الكلمات وكأنما هي رموز ذات قيمة انفعالية وإيحائية فقط. كما أدى، أيضا، ليس إلى القول بعدم ضرورة وضوح المعنى فحسب، وإنما إلى مناصبة المعنى العداء بانتهاج «ماوراء المعنى»[٣٩]، متوسلين إلى ذلك بأشياء من بينها فصل الكلمات عن معانيها حتى تتجرد من عنصر التوصيل أي من المعنى. وفي إطار خلق أثر عند المتلقي بدلا من تقديم المعنى له، يذهب بول فاليري إلى أن إيجاد حالة خاصة من التوتر هو ما ينبغي أن يتغياه النص الشعري، فليست الأفكار التي يحويها أو يوحي بها هي الهدف أو الغرض الرئيس. وعنده أنه، في شعره، لم يرد أن يقول شيئا وإنما أراد أن يفعل شيئا. وهذه الرغبة في الفعل، لا في القول، هي التي كونت معاني الأشياء التي قالها[٤٠].

ويبدو أن فكرة فعل الشعر وأثره في المتلقي بدلا من معناه، قد تجاوزت حيز القائلين بها من الشعراء إلى النقاد، فقد لقيت الفكرة قبولها وصداها عند بعض النقاد المحدثين، وصارت واحدة مما يشكل فكرهم النقدي مثل ستانلي فيش الذي لايسأل «ماذا تعني هذه الجملة؟» بل يسأل «ماذا تفعل هذه الجملة؟» إذ السؤال عن فعل الجملة، لاعن معناها، طريقة ناجحة وإن لم يكن لهذه الجملة أي معنى واضح. والجملة الغامضة بل الجملة التي «لامعنى لها» لها أثرها المعين في القارئ مثلما للجمل الأخرى[٤١]. ولهذا فالقراءة، عنده، «ليست مسألة اكتشاف لما يعنيه النص، وإنما سيرورة اختبار لما يفعله بك»[٤٢]. وهنا نتساءل: هل كان لجوء فيش وغيره من النقاد إلى فعل الشعر وأثره مَركبا اضطراريا في عصر غياب المعنى؟ ربما تكون الإجابة بالإيجاب، دون إنكار لما للشعر من قدرة على الفعل والتأثير في المتلقي، فالشعر مؤثر



وفاعل حقا، ليس من خلال المعنى فحسب وإنما من خلال الأصوات وما في لغة الشعر وتركيبها من تجانسات وتنافرات، لكن من الصعب تصور حصول ذلك على نحو جمالي متكامل إذا أقفرت القصيدة دلاليا. ولعله من أجل هذا فارق «ويليام امبسون» أنصار فكرة أن الشعر صوت صرف، لأن هذه الفكرة تضع الشعر في خانة «الجمال غير المفسر» ويعني بالجمال غير المفسر، فيما يبدو، مالا يحمل محتوى أو دلالة. والمفارَقة أن امبسون لايتوق إلى هذا الجمال المفسر لأنه يثير فيه «نوعا من أنواع التهيج والإثارة»[٤٣] في الوقت الذي كان فيه هذا، عند بعض النقاد، كما عرفنا تواً، الأهم وليس المعنى.

التجريد

ولعل أبرز ما يتجسد فيه الغياب الدلالي في شعر الحداثة بعامة، هو «التجريد». فالأدب اقتحم «اللاواقع» فرارا من عالم لايتوانى العلم عن فضحه وتجريده من أسراره. وفي هذا الجو انتهى بودلير إلى القول بفكرة جديدة هي فكرة «التجريد». وكان الخيال «الخلاق» أو «المطلق» إحدى آليات هذه الفكرة وأحد محفزاتها في الوقت نفسه. وعند شعراء الحداثة، هي ملكة قادرة على خلق اللاواقع، وتجعل من اللغة أو العبارة الشعرية مجموعة متحررة من المعنى حتى لَيوازي الخيالُ، بهذا المفهوم، التجريد. وعند بودلير تعني كلمة «مجرد» معنى «عقلي» أي «لاشئ». وفي هذا الفضاء التجريدي يكتشف بودلير بعضا من ملامح الشعر الحديث حيث «يتلامس الشعر والرياضة والموسيقى.. جمال يتسم بالنشاز، تنحية القلب عن مكانه القديم في الشعر، تعبير عن حالات وجدانية شاذة، مثالية فارغة من المعنى أو دائبة في البحث عنه، تخليص الأشياء من شيئيتها، غموض ونزوع إلى الأسرار مستمد من الطاقات السحرية الكامنة في اللغة ومن إطلاق الخيال بغير حدود، تقريب اللغة الشعرية من تجريدات الرياضة والموسيقى»[٤٤]. التجريد، إذن، نزعة من نزعات الحداثة: الأفكار في فضائه لاتتشكل، والواقع لايتحقق، إذ على الشاعر في ظل هذه النزعة أن يجرد الواقع - كما يقول والاس ستيفنز - «بوضعه في خياله»[٤٥]، ليعطيه واقعا آخر مستقلا يغيب فيه الأول أو يكاد، وبخاصة إذا اشتبك الحلم مع الواقع والخيال؛ فَتَقَاطُع هذه الينابيع الإبداعية الثلاثة (الواقع والخيال والحلم) في صياغة القصيدة يزيد من نزعتها نحو

التجريد المفرط إلى درجة أن نصبح أمام نص لايكاد يلامس تفكيرنا وواقعنا وأشياءنا، إذ التجريد، ببساطة، هو غياب الموضوع في العمل الفني. وغالبُ ما قيل حوله من مفاهيم لاتبتعد عن هذا. وهذه المفاهيم تربطه، في الوقت نفسه، بالغموض مثل القول بـ «أن الشاعر الحديث - ليحاول الفكاك من أسر ذاتيته في حين أنه عاجز عن إذابة هذه الذات في المجموع أو رافض لذلك - يضطر إلى أن يخلق في فنه عالما خاصا مستقلا عن تجارب الحياة العادية، فهو يلح على العلاقات الداخلية في العمل الفني أكثر من إلحاحه على تصوير العلاقات للعالم الخارجي. وهذا هو «لب التجريد» في الفنون كلها، وهو مظهر ... من مظاهر الغموض في الشعر الحديث»[٤٦]. وشبيه بهذا، القولُ بأن التجريد «ينشأ من حيرة الشاعر بين الذات والمجموع، فيلجأ إلى خلق عالم مستقل له علاقاته الداخلية المغايرة لما هو خارجي، ومن ثم يحمل هذا العالم مضامينه ولغته الصادمين لوعي المتلقي الذي يقع في حيرة التأويل والتفسير»[٤٧]، ولولا هذا التجريد المتمثل في خلق عالم مستقل عن العالم الخارجي لما وقع المتلقي في هذه الحيرة. الشاعر في فضاء التجريد يتوحد مع نفسه من ناحية، ومع اللغة من ناحية أخرى إلى حد الامتزاج المتناغم. وفي هذه الحال يتحول التركيب الشعري «إلى ضرب من التجلي من خلال التجريد المطلق، فيشارف مراتب الحلول في اللغة ويكاد معه أن يتحد بها اتحادا. عندئذ يعسر على السائل أن يسأل الشاعر ما الذي كان يقصده»[٤٨]، ولم يعسُر سؤالُ الشاعر عن مقصده إلا لأن الشاعر نفسه ربما يكون عاجزا عن تفسير قوله وتحديده أو حائرا في ذلك على الأقل[٤٩]. فإذا كان المعنى في سياق العمل التجريدي غائبا حتى عن مبدعه أو محيرا له، فإنه للمتلقي أكثر غيابا وتحييرا. ذلك أن الأدب التجريدي يحرر ذاته من كل الاتجاهات المرجعية، ويخلو من المحتوى، ويُقصَى فيه المعنى من اللغة[٥٠].

ولعل البحث عن المطلق هو مما أوصل الشعر إلى الفن المجرد أو غير الموضوعي كما يقول كرينبيرغ[٥١]. إذ في المطلق عدم التحدد والتعين، وما لايتحدد ولايتعين لا يحضر، أيّ يغيب. ولهذا نجد أنه مع التجريد يذوب المضمون تماما في الشكل «بحيث إن العمل الأدبي ـ تشكيليا أم أدبيا ـ لايمكن أن يختصر لا كليا ولا جزئيا، إلى شئ آخر غير ذاته»[٥٢]. ومع التجريد، أيضا، أتيح للشكل أن يتحرر من المضمون (بسبب غيابه) إلى درجة أن أصبح الشكل

مضمون نفسه، فكأنه بغياب المضمون غابت ثنائية الشكل والمضمون وأصبحنا أمام نص شعري تحكمه وحدة النص لا هذه الثنائية. وعند كاندينسكي أن تحرر الفن من الطبيعة والمادة أي صيرورته غير مادي أي مجردا ـ يعني حريته في التعبير والإفصاح عن الحقائق الروحية الغامضة. وهو بهذا يقدم حركة الفن بصفتها سموا صوفيا[٥٣]. وبهذا يتقاطع ـ عند كاندينسكي ـ التجريد والصوفية، فنكون أمام سبب من أسباب الإبهام الدلالي وهو البعد الصوفي متضافرا مع مظهر من مظاهره وهو التجريد. ويرجع كاندينسكي بدايته مع التجريد إلى تجربة مثيرة، فقد شاهد ـ كما يقول ـ ذات يوم وهو عائد إلى منزله ليلا ـ شاهد فوق الجدار «لوحة استثنائية الجمال، تضيئها أشعة داخلية. بقيت منذهلا [يقول كاندينسكي] ثم اقتربت من هذه اللوحة ـ اللغز حيث لم أر غير أشكال وألوان لم أفهم محتواها. وبسرعة وجدت مفتاح اللغز: إحدى لوحاتي كانت قد علقت بالمقلوب... وقتها عرفت بوضوح أن «الموضوعات» ، تضر برسمي كثيرا»[٥٤]. فما النقاط المهمة في قول كاندينسكي؟ هي عدم فهمه محتوى اللوحة لأنها عندما علقت مقلوبة غاب عنها هذا المحتوى أو الموضوع، ثم اعتقاده بأن الموضوع في الفن يضر به، ومن هنا تخليه عن هذا الموضوع والبحث عن أشكال نقية صافية[٥٥]. هذا هو وضع اللوحة التجريدية؛ فهي لاتحمل أي رسالة فكرية. وهي كما يقول «سفور» تعبر عن «اللاشئ». والفن التجريدي عند «ديكاند» لايمثل أي مظهر للواقع، وضد كل تمثيل للعالم الخارجي المرئي، وعليه أن يكتفي بذاته وقيمه الداخلية. وهو عند بعضهم لا مستقبل له لأنه لايعني أي شيء[٥٦]. أي يغيب عنه المحتوى. ولايختلف الوضع في الشعر التجريدي عن الوضع في اللوحة التجريدية، فهو يبدو خاليا من أي رسالة، لأن هذه الرسالة غائبة أو ضائعة في هذه التلافيف من التجريد الذي يقف «عائقا في طريق الانفتاح والوضوح، ويحيل القصيدة إلى تشكيلة من المعادلات الذهنية والفلسفية المجردة، ويضعف الطابع الحسي الشفاف للعالم الشعري»[٥٧]. ولعله من أجل هذا، ومن أجل ما يتم في التجريد من تمييز البعد الجمالي عن أبعاد أخرى في العمل الأدبي مثل وظيفته وغرضه ومعناه ـ انتقد جادامر التجريد ذاهبا إلى القول بأن شعورنا اليوم ونحن «نواجه نتاج الفن التجريدي واللاموضوعي» هو شعورنا بأننا ملقون في عالم من الاغتراب يسود العصر ويثير التحدي[٥٨].

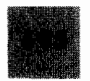
وفي مقارنة توضيحية بين الشعر العادي أو «التعبيري» ـ كما يسميه صلاح فضل ـ والشعر التجريدي، يذهب إلى أننا في هذا الشعر التعبيري نلمس تجربة، سواء كانت هذه التجربة حقيقة أم متخيلة، أي «هناك شيء قد تم التعبير عنه من مواقف ومشاعر وأفكار وعناصر حيوية معيشة تقطرت عبر مصفاة اللغة الأدبية الوسيطة، الأمر الذي يجعل بوسعنا دائما أن نحتكم عند تحليل هذا التعبير إلى طرق فهمنا للعلاقة بين التجربة والنص، بين الحياة كما نعرفها في الواقع واللغة كما نراها في الأدب. فنتخذ موقفا يشبه موقف المتلقي في الرسم الأكاديمي، إذ يكون بوسعه النظر إلى جمال الصورة الشخصية أو المنظر الطبيعي مستحضرا الأصل المنقول عنه باعتباره المرجعية الخارجية للعمل الفني باعتبارها أحد المصادر المهمة لقوانين الإبداع، مضافا إليها بطبيعة الحال الأعراف الفنية المتمثلة في طرق تكوين المنظور وترميز الألوان وتوزيع النسب.

أما الشعر التجريدي فإن بؤرة الاستقطاب فيه تتمثل في غيبة هذه التجربة السابقة على التعبير واختفاء الإشارة إليها، حينئذ يتركز الأداء على عملية الخلق ذاتها، على تجربة التعبير وهي تتم، دون أن يكون هدفه إبراز معبر عنه يتسم بالوضوح والصفاء والاكتمال»[٥٩].

وفي الشعر العادي بالإمكان رصد «الموضوع المحوري للقصيدة وقد استقطب حوله بطريقة ملموسة شحناته العاطفية في تجلياتها التصويرية» وضمن هيكلة النص وناسجا حوله مختلف الدوائر التعبيرية والدلالية المتفرعة. أما في الشعر التجريدي فالموضوع يتحطم. فبدلا من عملية الاستقطاب في الشعر العادي ينتهي الموضوع إلى التشذر والتشظي والغياب، كما تزداد في الأساليب التجريدية العناصر اللامعقولة التي تستعصي على الفهم المباشر[٦٠]. لنقرأ هذه القصيدة التعبيرية «إليكِ ... أيتها الجزائر» لسعدي يوسف[٦١] مقارنين بينها وبين ما مرّ بنا وما سيمر من قصائد تجريدية:

١ ـ وحدات من جيش التحرير تدخل المدينة.

سماء الفجر في أحداقهم، وبنادق الزيتون في صيحةْ
وإثر خطاهمو نبع من الفرحة
شميم من تراب الجنة الحمراء، أو قطرة
ورايات بوجه الريح مخضرة



كأن مدافع الثوار لم تُنبت سوى زهرة
ولم تدفع سوى نبع، ولم ترفع سوى نفحة
كأن «خليفة» المذبوح يحمل زهرة بيضاء
كأن عيونه السوداء فوق نفائض الجند
كأن الموت والتاريخ ينشقّان عن مهد
كأن العالم الثورة

٢ ـ أنا في شارع

لمن تمضي الخطى في الجدول الإسفلت؟ في الشارع؟
ومن يرخي على عينيّ شمسا في الدجى ـ
شمسا في الندى الخضراء ـ
شمسا في الضحى خضراء ـ
شمسا في الضحى حمراء
ترش الشارع المغبر، والقمصان، والباعة
وخدّي من أحب، وحسرتي، والسجن والعمال.
وثوب الطفل، والباصات، والمنديل، والساعة
ومن؟
أنصتْ!
كأن الريح تدعوني
إليها، والمدى ينشقّ عن بحر وليمون
وداعا، يا شراعا دامع العينين
وداعا، يا دروبا لم تسع إثنين
ويادربا إلى وهران، يا دربا إلى الإنسان
خذيني في ذراع الريح!

٣ ـ طفل في ساحة بتلمسان

نسيم الليل يمشط شعره في آخر الساحة
وفي رأس امه تندس كفّاه
ملوحتين، ماشطتين، نائمتين ...
والرايات في الساحة

وبستان من الأضواء والذكرى،

وعيناه ـ

على شعر امه نجمانِ

ترتيلانِ

ينبوعان للآتي ...

٤ ـ شابة وجندي يرفعان العلم الجزائري في روشيه نوار

هنا، يا صخرة سوداء، جئنا نغرز الراية

نغني عشبها الأخضر

ننادي نبعها الأبيض

نشم البرعم الأحمر

هنا، في الريح، في الأرض التي تزأر

وهبنا وجهها الأخضر

مراعي النجم والأنهار.

وهبنا نبعها الأبيض

حنين الصمت والثوار.

وهبنا زهرها الأحمر

وفاء الجرح والأنصار.

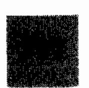
فيا كفًا على صخرة

ويا حبًا على صخرة

ويا حقدا على صخرة؛

ركزنا في الأعالي راية الثورة !

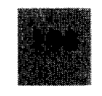
ففيها، من السهل رصد البؤرة الموضوعية الشاملة أو المحور الموضوعي الذي يستقطب طاقاتها الدلالية والشعورية. يعيننا في هذا عنوانها بوصفه شفرة موضوعية أو غرضية، كما يعيننا تقسيمها إلى مقاطع بعناوين تُعد، هي الأخرى، شفرات موضوعية لما يأتي تحتها. في المقطع الأول، تُجسد وحدات جيش التحرير مستقبلا مضيئا، وشهداءُ الثورة الجزائرية لم يموتوا بقدر ما صنعوا مهدا لحياة جديدة، وبقدر ما أسبغوا على العالم معنى الثورة. وفي المقطع الثاني يحيا الأمل عنده ويشعر بالانفراج. وفي المقطع الثالث يفرح



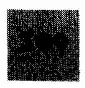
الطفل الجزائري بانتصار ثورته، ومن عينيه يلمع الوعد بمستقبل حر كريم. وفي المقطع الرابع تتمحي في ظل راية انتصار الثورة الجزائرية، كلُ المشاعر إلا مشاعر الحب والوفاء. والقصيدة بعامة، رسالة حب قومي إنساني إلى الجزائر وثورتها وشعبها، بَعُد أسلوبها عن التجريد فحضر موضوعها ودلالاتها، كما في القصيدة بعض الإشارات الأيديولوجية.

ويشغل التجريد في شعر الحداثة العربية المعاصرة مساحة واسعة إلى درجة أن أحد النقاد (محمود أمين العالم)[٦٢] يعده أحد التيارات الرئيسة في الشعر العربي الحديث، ويعده، في الوقت نفسه، مسببا للغموض والإبهام. وعنده أن هذا التيار مثقل بالخبرات الثقافية المجردة أكثر من الخبرات الإنسانية الحية. وهذا يذكرنا بنحو مما قلناه في الفصل الأول من الباب الأول المتعلق بعوامل الإبهام، ونعني ما يتعلق بالبعد المعرفي الثقافي بوصفه عاملا من عوامل الغموض. ذلك أن الشاعر عندما يصل في هذه الثقافة المعرفية الفكرية حدا من التجريد يعزله عن الواقع أو يبعده عنه، فلابد أن سيظهر ذلك في شعره أسلوبا تجريديا لايكاد يلامس الحياة وواقعها، وهو ما يعني، بعبارة أخرى، غياب الموضوع أو المحتوى في الشعر. وعند هذا الناقد، أيضا، أن أدونيس ربما يكون، بلامنازع «رأس هذا التيار الشعري، وأبرز المعبرين عنه إبداعيا ونظريا»[٦٣]، ويطرح مثالا من شعره قصيدة «كيمياء النرجس ـ حلم»:

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل
وخلف المرايا
جسد يفتح الطريقْ
لأقاليمه الجديدة
جسد يبدأ الحريقْ
في ركام العصورْ
ماحيا نجمة الطريقْ
بين إيقاعه والقصيدةْ
عابرا آخر الجسورْ
وقتلتُ المرايا
ومزجت سراويلها النرجسية
بالشموس، ابتكرت المرايا
هاجسا يحضن الشموس وأبعادها الكوكبيةْ

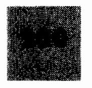


ثم يقول: إنها «تعبر عن رؤية تجاوزية للمستقر والثابت والمظهري والمحدود»[٦٤]. وهذا القول، بعبارة أخرى، يعني مفارقة القصيدة للمحتوى أو غيابه عنها؛ إذ من الصعب أن نلمس دلالات محددة في هذه القصيدة إلا بآليات التأويل أو التحليل مثلما فعل «كمال أبوديب» في دراسته لهذه القصيدة. وهي دراسة سابقة لإشارة محمود أمين العالم إليها وتعليقه الذي أوردنا بعضا منه. وإذا استدعينا ما انتهى إليه كمال أبوديب في دراسته، وجدنا تعليق محمود العالم لايختلف عنه في الجوهر، فالعالِم يقول إن القصيدة تعبر عن تجاوز المستقر والثابت والمحدود. وأبوديب يقول: إنها «تمثل الموقف الذي يرفض الواقع مجسدا التوتر العميق بين الآن والآتي. أو الهنا والهناك. ويحاول صهر هذا الواقع بعالم الحلم ليخلق منهما معا عالما جديدا يصنعه عبر التجاوز والكشف، والتوق، والعنف الخلاق»[٦٥]. ففي القولين تجاوز القصيدة للواقع ورفضه وخلق عالم جديد. ولعل «أبوديب» و«العالم» تأوّلا ذلك من شفرات تعبيرية في القصيدة مثل «جسد يفتح الطريق» و«جسد يبدأ الحريق» و«عابرا آخر الجسور» و«قتلت المرايا». ولعل شفرة «قتلت المرايا» أهم شفرة في هذا البعد الدلالي فقتل المرايا بدلا من تكسيرها إشارة إلى التمرد العنيف على التقليد والمحاكاة، والرفض الصارم الحاسم لهما. وفي أعقاب هذا التدمير للمرايا ابتكار أو بناء لمرايا جديدة لا تسجل الواقع أو تستعيد الماضي وإنما تحضن المستقبل وتستوعبه. ولعل من الحق أن نقول مع محمود أمين العالم عن أدونيس: إن «شعره - وشعر ما يسمى بتيار الحداثة الشعرية - يتسم بهذه السمة التجريدية الثقافية ذات الدلالات الميتافيزيقية والصوفية، فأغلب معطيات شعره وعناصره وصوره مجردات فكرية، تكاد تخلو من أي تجربة ذاتية حية، أو أي نبضة حسية بنبضات عالمنا المعاش. ولعل هذا أن يكون مصدر الغموض في هذا الشعر، الذي قد ينشأ في كثير من الأحيان لا من الطبيعة الخاصة للشعر، وإنما من الطابع التجريدي والميتافيزيقي والصوفي لمعانيه ودلالاته وما تفرضه أحيانا كذلك من بنية خاصة ملائمة»[٦٦]. ولعل «محمود العالم» على حق عندما جعل التيار التجريدي يتقاطع، في تقديره، مع البعدين الميتافيزيقي والصوفي؛ فقد عرفنا، عند تناولنا لهذين البعدين في الفصل الأول من الباب الأول، إلى أي مدى يذهب الشاعر الحداثي، من خلال هذين البعدين، في الكشف عن المجهول والبحث عنه، وهو ذهاب يُبعده عن الواقع المعيش ويُغيِّب موضوعات هذا الواقع عن النصوص الشعرية.



ويبدو أن التجريد هو الخاصية الغالبة في شعر أدونيس ومن ينهج نهجه، بل إن أحد النقاد أوقفه وحده تقريبا[٦٧] في الجانب التجريدي من الجوانب أو الاتجاهات الشعرية الأخرى المعاصرة. وذلك من خلال، أو بسبب ما ينتهجه (أدونيس) في سياق تأصيله لنهج الشعر العربي الحديث «في التخلص من كل ما يتصل بعالم الواقع»[٦٨]. وعندما نقرأ كلام أدونيس منظِّرا لهذا الاتجاه التجريدي، ندرك أن إبداعه الشعري تطبيق لنظرياته، حتى لكأن تنظيره وإبداعه التجريدي يسيران بشكل متواز. يقول منظرا: «إن جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم الواقعية، إنه يبدل هرمونيا الواقع بهرمونيا إبداعية، ويجد حقيقة خاصة وراء وقائع العالم. إن على الشاعر المعاصر ـ لكي يكون حديثا بحق - أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن كل الآراء المشتركة. إن هدف القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها، فهي عالم كامل»[٦٩]. فهذا قول واضح في سحب بساط الواقع من تحت الشعر وإبقائه مجردا عائما في عالمه هو وعالم قائله الذي كثيرا ما يتغذى مما وراء الواقع والمجهول، وعالم مابعد الوعي ورؤاه. وكلها عوالم تمتنع بطبيعتها عن إمداد الشاعر بموضوعات أو مضامين تتشكل حضوريا في النص الشعري. كما أنه قول يشير إلى ولع أدونيس بالمطلق ورفضه للوجود المادي المتحدد. وهذا في طياته يحمل نزعة إلى الغياب الذي ينعكس على الشعر غيابا آخر لدلالاته. والولع بالمطلق، على أي حال، يُعد هاجسا رئيسا في شعر الحداثة، وهو مما يفضي إلى إسقاط عناصر الوجود[٧٠]، بسبب ما ينطوي عليه من اللاتناهي واللاتحدد.

على أن هناك شيئا آخر في حياة أدونيس يبدو لأحد النقاد أنه قد لعب دورا حاسما في جنوح أسلوبه إلى الاختلاف عن الأساليب التعبيرية السائدة، فكان التجريد الفني مداره الطبيعي. وهذا الشيء الآخر هو قطيعته مع قرائه في سياق مقاطعته للنتاج الأدبي المعاصر في مرحلة من المراحل. هذه المقاطعة التي كانت تمس العصب الحساس الذي يربط بين الشاعر وقرائه ويحكم آليات إنتاجه ودرجة تواصله[٧١]. وفي هذه المقاطعة يعترف أدونيس بأن معرفته بالنتاج الأدبي العربي المعاصر كانت ضئيلة جدا بل شبه منعدمة، وأنه لم يقرأ حتى شوقي، ولم تبدأ قراءته للنتاج المصري الأدبي والفكري إلا في أوائل السبعينيات. وكان الأمر نفسه بالنسبة إلى النتاج العربي الآخر. ومعنى ذلك ـ كما يقول ـ أنه كان يجهل «ما يشكل المرجعية الأدبية المعاصرة» لجيله الأدبي[٧٢]. ولعل جهله لما يشكل المرجعية الأدبية المعاصرة لجيله الأدبي هو السبب الرئيس لقطيعته مع القراء وعزلته عنهم، مكتفيا بعالمه الخاص[٧٣]:



واليوم لي لغتي
ولي تخومي ولي أرضي ولي سِمتي
ولي شعوبي تغذيني بحيرتها
وتستضيء بأنقاضي وأجنحتي

كما هو أمر أسهم في عزله عن الواقع فتسرب هذا إلى شعره فأسهم في تأكيد خاصية التجريد فيه. لكنا نرجح أن شيئا آخر كان له دور، ربما أكثر وضوحا، في جنوح أدونيس نحو تيار التجريد وهو البعد الصوفي، فقد كان يميل كثيرا ـ كما يقول ـ «إلى السير في ضوء التفجر الإشراقي كما تلألأ في الصوفية العربية ـ الإسلامية»[٧٤]، هذا إلى جانب تداخل الصوفية والسريالية عنده. وسواء كان تقاطع التجريد مع الصوفية هو من خلال مرجعية واحدة فقط هي التجربة اللغوية والشعرية من خلال ممارسة الشعر التجريدي لما كان قد مارسه الشعراء الصوفيون، بنزع الدلالات المألوفة للكلمات واستبدال معان جديدة بها، أو من خلال مرجعية أخرى إلى جانب المرجعية اللغوية ـ سواء كان هذا أو ذاك، فإن لأدونيس أقوالا تحتفي بالتجريد بنفَس صوفي مثل قوله: «العالم فنيّاً إشارة. العالم فنيّاً، إذن ليس موجودا في العالم، بل فيما وراءه، هو بالضرورة، نوع من التجريد. كأن المصور المبدع يصور لكي يمحو «الصورة». بهذا المحو يُخْلَقُ حضور نسيج شفاف، لايحيل إلى الواقع المباشر، بل إلى معناه ودلالته، وهذان غير محدودين، وهو لذلك يحيل إلى لانهائيتهما... كل مبدع بالكلمة أو بالخط، لايُعنى بما يراه إلا بوصفه عتبة لما لايراه... ولا تكمن أهمية الصورة في سطحها المرئي، بل في كونها عتبة لمعنى ما، وبابا يقود الناظر إلى ما وراءه: الغيب أو المجرد، سواء في الذات أو في الطبيعة»[٧٥] ففي هذا القول رؤيا الصوفية وتطلعها إلى اللامرئي والمجهول. وربما تكون الأساليب التعبيرية بعد طول تفاعل مع الحياة والفكر واللغة قد أفضت ـ كما يقول صلاح فضل ـ إلى طريق الرؤيا[٧٦]، لكن البعد المعرفي الصوفي والتفاعل مع إنتاج الصوفيين وتوجهاتهم، وسّع في هذا الطريق وعمقه ومدّه، فازدادت معالم الأشياء الحسية انبهاما، وأصبحت الكلمات في الشعر مجرد رموز لعوالم وتجارب مضمرة. ولعله لهذا، عدّ صلاح فضل أسلوب الشعر الرؤيوي أقرب الأساليب التي ذكرها في منظومة الأساليب التعبيرية في الشعر العربي المعاصر، من حافة التجريد وأبعدها عن الحس المباشر[٧٧]. لكن أدونيس تخطى الأسلوب الرؤيوي إلى التجريدي. والأحرى أن الأسلوبين كليهما يتفاعلان في شعره، نستشف ذلك من

قوله السابق الذي تحدث فيه عما وراء عالمنا بكونه إشارة في عالمنا (عالم الواقع) وكامن وراءه. ويبدو أن هذا العالم «الكامن» هو العالم الذي تتحرك فيه نصوص أدونيس الشعرية التجريدية، وأن غموض هذه النصوص مستمد من هذا العالم نفسه كما يقول هو: «وإذا كان ثمة غموض فهو لايكون ستارا خارجيا يغلف القصيدة، بحيث يتوجب تمزيقه لكي نفهمها. يكون الغموض هو نفسه قلب العالم الذي يتحرك فيه النص وسر هذا العالم»[٧٨]، وعند أدونيس لايكون للشعر قيمة إلا بالإيغال في هذا العالم «استقصاء واستجلاء»، وعندها يصبح الشعر نسيجا من «القلق والشك والتساؤل» بعيدا عن العقول الواثقة المتدحرجة باطمئنان على سطح العالم[٧٩] غير مخترقة عمقه. هكذا يتوجه أدونيس شعريا: يستقصي هذا العالم ويستجليه ويتوغل فيه حتى تتوارى المضامين. وفي سياق الاهتمام باستقصاء هذا العالم والإيغال فيه، تأجل الاهتمام ـ عند أدونيس ـ بمسألة التوصيل وتراجع إلى حد الغياب، فـ «المسألة، إذن، في الإبداع ليست مسألة إيصال، بل مسألة استقصاء»[٨٠]، وهذا توجه من الواضح أنه ينآى عن الواقع المألوف، كما أنه لايسمح لموضوعات الشعر وأفكاره ومضامينه بأن تحضر مستقرة متحددة.

الشعر الصافي

وفي سياق التجريد يأتي ما يسمى بـ«الشعر الصافي». وقد ذهب أحد النقاد إلى أن هذا الشعر «هو أقصى مدى من التجريد يمكن أن يصل إليه الشعر»[٨١]. ويسميه الشعر الصافي أو المجرد[٨٢] دليلا على تماثل النوعين أو تداخلهما في الخصائص والمفهوم. وإذا رجعنا إلى دعائم الشعر الصافي أو الخالص كما يراها هنري برايمون، وجدناها تتناغم مع طبيعة الشعر المجرد ومفهومه؛ ففي الشعر الصافي واقع خفي لا يعبَّر عنه، وفيه سحر غامض، ولهذا ليس التقاط المعنى - في نظر أصحاب الشعر الصافي[٨٣] ـ ضروريا لتذوق الشعر. وهو يرتكز على الغموض، ويطل على اللامتناهي، وهو «خالص» أو «صافٍ» لأنه خلّص نفسه وصفّاها من أدران الطابع العقلي وطابع الحقيقة والوضوح والمحدود[٨٤]. وقد عرفه الناقد الفرنسي «برن ـ جوفروي» بأنه «اللحظة العليا التي ينسى فيها البيت ـ بطريقة منسجمة متجانسة ـ مضموناته. إنه الشعر الذي لم يعد يريد أن يقول شيئا»[٨٥] والشاعر الكولومبي جوسيه اسونسيون سيلفا «يتصور الشعر منفصلا عن المشاكل اليومية العملية، إنه «الشعر النقي»[٨٦] وهذا كله يذكرنا بالشعر

التجريدي، كما أنه ينسجم مع فكرة العدم التي يدور حولها شعر مالارميه. كما يعني أن الشعر الصافي غامض بطبيعته، وبسبب الشكل الذي يتخذه مقارنة بالشكل الذي يتخذه الشعر العادي، ولهذا يتأبى على التحليل(٨٧). وكان «بوريس باسترناك» يصر على نقاوة الشعر نقاوة خالصة لكن هذا الإصرار قاده إلى كتابة صعبة غامضة(٨٨). ذلك أن نقاوة الشعر نقاوة خالصة تعني، في أحد أبعادها، نقاوته من الموضوعات أي غياب هذه الموضوعات عنه بشكل ما. وغياب الموضوع يعني غموضا وانبهاما دلاليا، أي تعطل قناة رئيسة من قنوات التواصل. ولهذا نجد «جادامر» في سياق قضية التواصل، كثير الإحالات في كتابه «تجلي الجميل» إلى الشعر الخالص، مشيرا إلى أنه أكثر أشكال الشعر الغنائي تطرفا، وإلى أن تخليه عن المضمون يبلغ حد التخلي عن واحد من أوضح الأساليب التي يصان التواصل من خلالها(٨٩). لنقرأ، مثلا، هذه المقطوعة من «فصل الأشجار» لأدونيس(٩٠):

سقطتْ نجمتانْ

فوق رأس الغريب المسافر، مرتْ سحابهْ

فهوى، يأخذ التحيةْ

نخلةٌ تتقصف والدمع يَنْقُش أوراقها الذهبيةْ:

نخلةٌ علمتها الكآبهْ

أنها ترجمانْ

أنها دفتر عربي الكتابهْ

علمته الكآبهْ

في سياج الحدود الخفيهْ

أنه أول المكان

والرياح البقيهْ

فتخليها عن الموضوع شكَّل مظهرا من مظاهر انبهامها الدلالي، وصعَّب التواصل معها. وإننا مع هذا النوع من الشعر نستطيع أن نذهب، كما ذهب أحد النقاد، إلى أن التوصيل في الشعر التجريدي لم يعد في مركز الصدارة، ولم يعد يتحكم في استراتيجية النص ولا يقود خطواته الدلالية(٩١). وهكذا في كل شعر يندغم في طبيعته مثل الشعر الصافي. ولعل مما يُقرِّب الشعر الصافي من التجريد، هو أن مؤصله ومطوره «ملارميه» أمضى بضع سنوات في دراسة مكثفة لهيجل وفلسفته،

فاستوعب في لغته، بسبب هذه الدراسة المكثفة، «اللقاء بالعدم واستدعاء المطلق»[٩٢]. ولعله لهذا، أيضا، كان الشعر الصافي أكثر أنواع الشعر استعصاء على الترجمة؛ إذ كيف يُترجَم شعر يلتقي بالعدم والمطلق. وإلى جانب الالتقاء بالعدم والمطلق، جنح الشعر الصافي إلى التخلي عن الوسائط البلاغية واللغوية التي كان مألوفا بواسطتها توصيل المضمون، فكان هذا كله من جملة الأسباب التي غيبت دلالته.

الشعر الصامت

وفي سياق الشعر التجريدي والصافي معا، هناك مايأتي في إطار «شعرية الصمت» أو «الشعر الصامت» ؛ فالناقد «خوسيه انريكي مارتينيث» يضع هذا الشعر ضمن اتجاه الشعر الصافي[٩٣]. ومن خصائصه التركيز والإيجاز والتعرية، وكان «خوان رامون خمينيث» يسميه «الشعر العاري»[٩٤]، ربما لكونه عاريا من الموضوع. وقد سمى إيهاب حسن أدب صامويل بيكيت (وهو من المتخصصين فيه) بـ «أدب الصمت» أو الأدب الذي لايقول شيئا[٩٥]، (شيئا محددا في الأقل)، وقد كان مالارميه «يريد أن يقترب من المستحيل، أي من الصمت»، وتتردد كلمة الصمت كثيرا في خواطره وتأملاته. والأدب عنده تحليق صامت إلى المجرد. والقصيدة المثالية، في نظره، هي «القصيدة الصامتة من بياض تام»[٩٦]، وكل هذا يشير إلى وجود «الصمت» مقولةً أو فكرة أو اتجاها شعريا وأدبيا. وبعضهم يدعوه «فن المصادفة Art Of Chance» بدلا من «أدب الصمت Literature Of Silence». واللامعقول واللاتخطيط والفوضى، هي من ضمن ما يقوم عليه هذا الفن أو الأدب[٩٧]. وفي فصل سابق تحدثنا عن المصادفة أو الاعتباطية في الشعر. وما هو واضح أن الاعتباطية واللامعقول واللاتخطيط والفوضى أشياء تزعزع أي مكانة للدلالة في النص الشعري فلا تبقى أو تستقر. وعندها نكون أمام نص شبيه بكهف لا ضوء فيه ولاعلامات تشير إلى بدايته ونهايته. وإذا كانت الحداثة «هي أرض الضياع، تيه دون علامات»[٩٨]، فإن بعض نصوصها الشعرية استمدت منها هذه السمة فصارت نصوصا يتوه فيها قارئها بسبب ضياع الدلالة وغيابها وصمتها أو الصمت عنها.

5 التشتت الدلالي

تماسك القصيدة العمودية ووحدتها العضوية

في القصيدة العربية العمودية بوجه عام تماسك واضح لبنيتها الأفقية. وذلك من خلال تعالقها المنطقي أو الدلالي أو كليهما. وقد تهيأ لها هذا التعالق والترابط، على مستوى بنيتها السطحية، من خلال عوامل معينة تتمثل ـ حسب ما يذكر علماء النص ـ في مؤشرات لغوية، مثل أدوات العطف والفصل والوصل والترقيم، ومثل أسماء الإشارة وأدوات التعريف والأسماء الموصولة وأبنية الحال والزمان وأسماء المكان[١] وغير ذلك مما يقوم بوظيفة الربط والإعلاق بين عناصر القصيدة. وهذا التماسك المتولد من هذه الأدوات، أو هذا التعالق بين المتتاليات النصية للقصيدة العمودية، هو أحد أسباب مجيئها في الغالب واضحة الدلالة، يسيرة الفهم والاستيعاب لمتلقيها قارئا أو مستمعا. وعلى هذا يُعد وجود التماسك مظهرا دلاليا أو خاصية دلالية للخطاب. وربما لهذا أَوْلاه علماء النص عناية قصوى[٢]. وبعبارة أخرى يعني وجود التماسك في الخطاب الشعري إمكان التواصل معه دلاليا بقبول كل جملة شعرية فيه للفهم. وهذا ما

«ستظل الدلالة مرجأة ما لم ينهض المتلقي بسد هذه الفجوات».

المؤلف

«كل قراءة تقويض لقراءة... ولا يحمل هذا التقويض معنى الإلغاء أو الإفناء».

المؤلف

نلحظه في القصيدة العمودية، بل في كل شعر واضح؛ فكل جملة شعرية أو بيت شعري، وحدة مستقلة دلاليا إلا ما يربطها بالدلالة الكبرى أو الموضوع الكلي للقصيدة.

على أن هناك من يفرق بين الترابط والتماسك؛ فالترابط عنده يتحقق من خلال أدوات الربط النحوية (الروابط)، ويمكن تتبعه على المستوى السطحي للنص، فهو ذو طبيعة خطية أفقية تظهر على مستوى تتابع الكلمات والجمل. أما التماسك فيتحقق، في المقام الأول، من خلال وسائل دلالية، ويتمثل لا على المستوى السطحي للنص، وإنما في بنية عميقة، أي على المستوى العميق للنص، وهو ذو طبيعة دلالية. وحسب «فان ديك» يتحدد التماسك على مستوى الدلالات حين يتعلق الأمر بالعلاقات القائمة بين التصورات والتطابقات والمقارنات والتشابهات في المجال التصوري، كما يتحدد على مستوى الإحالة أيضا، أي ما تحيل إليه الوحدات المادية في متوالية نصية[٣]. ومع هذا، بل لهذا التفريق بين الترابط والتماسك يمكن الإبقاء على هذين المصطلحين للتمييز بينهما، أو أن نستعمل مصطلح التماسك فقط لكنّ متبوعا بوصف يفرقه عن الآخر؛ فنقول: التماسك السطحي والتماسك الدلالي العميق. ولعل التماسك السطحي هو ما يبدو واضحا في القصيدة العمودية وبخاصة الكلاسيكية، في حين أننا لا نجد تماسكا سطحيا واضحا في قصيدة الحداثة؛ إذ ربما تكون بنيتها الأفقية متشظية مشتتة لكنّ وراءها بنية عميقة متماسكة ليس كل متلق مؤهلا لاكتشافها.

وإلى جانب حرص القصيدة العمودية الكلاسيكية على الاحتفاظ بترابطها أي تماسكها السطحي من خلال الروابط النحوية، والتعالق الدلالي بين أبياتها وموضوعها الشامل ـ عرفتْ القصيدة العمودية العربية الرومانسية «الوحدة العضوية». كان ذلك في العصر الحديث، وبعد اتصال عربي بالغرب. وإلى جانب هذا، ربما تكون الوحدة العضوية قد جاءت ثمرة لتجربة شعرية ذاتية عرفها الشاعر في العصر الحديث، وبخاصة مع الاتجاه الرومانسي. قليلا ما كان الشاعر في القديم يعرف هذه التجربة أو المعاناة الذاتية، إذ غالبا ما تأتي قصيدته صدى لأفكار القبيلة وقيمها، أو تلبية لرغبات الممدوح، وتوافقا مع ذوقه، أو محاكاة لمعاني الشعراء قبله يرددها أو يعيد صياغتها. ولعله لهذا، أي لقلة معرفة الشاعر العربي القديم بهذه التجربة أو المعاناة

الذاتية وعدم وعيه بها، لم تعرف قصيدته هذا التماسك الحي الذي يعرف بـ «الوحدة العضوية» فقصيدته ـ كما يذهب أحد النقاد ـ أشبه بالفضاء الواسع الذي كان يترامى تحت عينه، تَجمعُ مثله أشياء متناثرة من دون تلاحم أو التصاق. وهو بهذا مشتت موزع لايستطيع أن يسوي خلقة تامة أو وحدة عضوية كاملة [٤].

لقد احتفل النقد العربي الحديث كثيرا بتماسك القصيدة وتلاحمها وبُعدها عن التشتت، وذلك من خلال حديثه عن الوحدة العضوية التي عُدت من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي الحديث، ومن بواكير مظاهر التأثر بشعر الغرب ونقده الذي يقول أحد أعلامه «كلينث بروكس»: «إن شغل الناقد الأساسي يتصل بمشكلة الوحدة، ونوع التكامل الذي يشكله العمل الأدبي، أو يخفق في تشكيله، والصلة الكائنة بين الأجزاء المختلفة للعمل، ودورها في بناء هذا التكامل»[٥]. ولعل خليل مطران بحديثه عن الارتباط بين المعاني في القصيدة، وعن التلاحم بين أجزائها، وعن جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وعن الترتيب والتناسق والتوافق في القصيدة ـ هو أول من نبه إلى تماسك القصيدة ووحدتها العضوية[٦].

وقد حدد النقاد مفهوم الوحدة العضوية والمقصود بها، بأن تكون القصيدة بنية حية تامة الخلق والتكوين، كما هي بناء بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، وهي إن كانت تنقسم إلى أبيات إلا أن كل بيت خاضع لما قبله، لاتحجزه عنه خنادق ولا ممرات. ليست القصيدة خواطر مبعثرة. وهي مزيج مركب من حقائق وجدانية وعقلية لاتتباين وإنما تتآلف وتتحدد يجذبها بعضها إلى بعض، إنها ذات عناصر مترابطة متداخلة، وإحساسات يأخذ بعضها برقاب بعض[٧]. وفي إطار الدعوة إلى تماسك القصيدة من خلال الدعوة إلى الوحدة العضوية يبين ناقد آخر أن المقصود بالوحدة العضوية في القصيدة «وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها. ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر»[٨]. ومن مستلزمات هذه الوحدة أن تتحرك القصيدة عن طريق التتابع المنطقي، وأن تكون الصلة بين أجزائها محكمة، وأن تترتب فيها أجزاء

الفكرة وتنمو الصورة[٩]. ولعل العقاد، في سياق الحديث عن الوحدة العضوية (أو المعنوية كما يسميها) والدعوة إليها - هو أوضح منهجا وأكثر عمقا وحماسة؛ فالقصيدة، عنده، «ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته»[١٠]. والقصيدة ـ كما يقول في موضع آخر ـ «بنية حية، وليست قطعا متناثرة يجمعها إطار واحد. فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه ولا تحس منه ثَمّ بتغير في قصد الشاعر ومعناه»[١١]. فواضح من كلام العقاد حماسته لهذه الوحدة وإيمانه بها إلى حد أن مجرد تغير في النسبة يخل بها. وفي إطار حماسته للوحدة العضوية وإيمانه بها كانت أحدَ المنطلقات الرئيسة في نقده لشعر شوقي وعَدِّه قصائده مفككة لأنها مجموع مبدد من أبيات متفرقة لاتؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية؛ فالبيت فيها جزء قائم بنفسه لاعضو متصل بسائر أعضائها مما يدل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبياتها وتقطع النفس فيها وقصر الفكرة[١٢].

ويبدو أن فكرة الوحدة العضوية قد استمرت حتى بعد الرومانسية الشعرية، أي مع رواد الحداثة الشعرية أنفسهم، تنظيرا وإبداعا. وقد أشار إلى هذا أحد النقاد بقوله: «شغل مفهوم الوحدة مكانة مركزية تماما تجلت في أبهى صورة لها في سعي جيل كامل من المبدعين إلى إنتاج نصوص تمتلك وحدة عميقة. كذلك تجلت مركزية مفهوم الوحدة في تنظير المنظرين والشعراء معا للحداثة الشعرية، خاصة في مرحلتها التكوينية»[١٣]، كما فعل أدونيس وكتب قائلا في أوائل الستينيات عن هذه الوحدة بوصفها أحد الأسس التي تستند إليها حركة الشعر الجديد: «القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي، إنما تربط بينها القافية، وهي قائمة على الوزن، والإيجاز طابعها العام. مقابل هذه القصيدة العربية القديمة التي ما تزال مستمرة، بشكل أو آخر، حتى اليوم، تنهض القصيدة الجديدة. وإذا أردنا أن نقارن بينهما نجد أن الأولى، إذ تقوم على وحدة البيت المتكرر المستقل، وعلى القافية التي تنظم هذه الوحدة المتكررة، وإذ تلتمس جماليتها، بالتالي، في جمالية البيت المفرد،

فإن القصيدة الجديدة وحدة متماسكة، حية، متنوعة وهي تنقد ككل لايتجزأ، شكلا ومضمونا... وفي حين لا يتطلب إدراك الشكل في القصيدة القديمة جهدا، فإن إدراكه في القصيدة الجديدة يتطلب وعيا شعريا كبيرا. فهو يتناول معرفة الأجزاء في مادة القصيدة، وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض وائتلافها فيما بينها، ووحدتها. ومن لا قدرة له على هذا الإدراك، لا يقدر أن يفهم القصيدة الجديدة ولا الأشكال الشعرية الجديدة»[١٤]. فهذا توجه واضح، من رائد حداثي بشعره ونقده، إلى ترسيخ فكرة الوحدة والتماسك في جسد النص الشعري لتكون واحدا من الأسس الفنية للحداثة الشعرية العربية في مراحلها الأولى أو بدايات تكونها.

تشظي بنية القصيدة ودلالتِها مع انفجار الحداثة الشعرية

هكذا كان توجه الإبداع الشعري ونقده إلى ما قبل انفجار الحداثة الشعرية العربية، ونقصد التوجه نحو تماسك القصيدة ووحدتها. لكن الأمر، فيما يبدو، اختلف إلى حد الانقلاب مع قصيدة الحداثة العربية المعاصرة وبخاصة ما بعد قصيدة رواد الحداثة؛ فهي لا تبدو بنية محكمة متماسكة مترابطة في خطها الأفقي كما كانت القصيدة الكلاسيكية، ولا بنية حية ذات وحدة عضوية ظاهرة كما كانت القصيدة الرومانسية، وإنما تبدو بنية مخلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها وغياب روابطها. وصار القارئ، وفق نظرية التلقي، هو الذي يملأ فراغاتها، ويقيم روابطها، ويمنحها تماسكها. قصيدة الحداثة في تشخيص للناقد صلاح فضل: تحمل روحا قلقة، ولا تنتهج السرد الرتيب المنظم، أو خطا واحدا، ومهما اعتمدت على النمط السياقي فهي لا تبدأ حكاية من أولها إلى آخرها، بل تنتهج التجزيء والتشتت وتتجمع فيها مستويات عدة دون ربط منطقي واضح [١٥]. أي أنها، بهذه الدرجة العالية من التشتت، كسرت التماسك وهزت فكرة الوحدة التي احتفلت بها الرومانسية وجسدتها في كثير من قصائدها. أو كما عبر أحد النقاد (كمال أبو ديب): لم يعد العمل الإبداعي الحداثي «يفصح عن إيمان بالوحدة، ولم يعد موحِّدا أو مجسدا لرؤيا توحيدية، بل أصبح متشظيا متفتتا يشف عن رؤيا تفتيتية ـ إن شف عن رؤيا على الإطلاق» [١٦]. وإذا ما اكتشف ناقد وحدة في نص ما، فإن هذه الوحدة ـ كما يذهب «بول دي مان» ـ ليست قائمة في

النص وإنما في فعل التفسير [١٧]. ومن الطبيعي أنه في حضور هذا التشظي والتجزؤ والتشتت، الذي تبدو فيه بنية النص غير متسقة ولا متجانسة - تبتعد الدلالة وتُستبعد، كما تبتعد وتستبعد الرؤية المركزية بطبيعة الحال؛ ذلك أن الحضور القوي للدلالة يعني مركزية الدلالة. وهذا يناقض مبدأ من مبادئ الحداثة (وما بعد الحداثة)، وهو مبدأ لا يسمح إلا بتعدد المعنى وتجدده ولانهائيته وإرجائه. وهذا يذكِّر بالقول بأن مظهر التشتت في النص الشعري الحداثي إنما هو صدى لأفكار الحداثة وما بعد الحداثة ومقولاتهما. وقد مرت بنا مقولة ماركس: «عالم الحداثة عالم كل ما هو صلب فيه يتبدد ويغدو أثيرا» أما بودلير فيقول: «الحداثة زمن يتفتت»[١٨]. وهذا التبدد حسب قول ماركس، والتفتت حسب قول بودلير، إنما هو في وجهه الحقيقي أو أحد أوجهه على الأقل، فقدان للمركزية في عالم الحداثة أو ما بعد الحداثة. وفي هذا يقول «هيبدايج»: «إن ما بعد الحداثة هي حالة من فقدان المركزية، ومن التشعب، نساق فيها من مكان إلى مكان عبر سلسلة متصلة من السطوح العكسية كالمرايا المتقابلة تجتذبنا صرخة الدال المجنون»، كما يصفها (ما بعد الحداثة) بالتلفيق والتعارض [١٩]. وفي الأفكار التي طرحها «إيهاب حسن» لثقافة ما بعد الحداثة نجد أنها تسعى إلى تكوين خطاب مؤلف من شظايا، أو تكوين أيديولوجية التصدع التي تعمد إلى الحل والفض وتستنطق الصمت[٢٠]. وإذا كانت الحداثة بأفكارها ومقولاتها قد أحدثت تصدعا في جسد النص الشعري وخلخلة في بنيته ووحدته وتماسكه، فإن بعض مذاهبها قد قامت بالمهمة نفسها. ولعل الرمزية من خلال ما في قصائدها من انتقالات نفسية مفاجئة بقصد إثارة عنصر المفاجأة رغبة في تعزيز الجانب الإيحائي الذي تتخذه أحد منطلقاتها ـ لعلها بهذا أول من أحدث اهتزازا في فكرة وحدة القصيدة وتماسكها. كما أن التجريبية، من خلال ما مر بنا من حديث عنها، تنظر إلى العمل بوصفه مكونا من أجزاء لا رابط بينها، إلى درجة يبدو معها لا شكل له، كأنه، بسبب غياب الروابط، ضاعت معالمه فصار في حالة تشتت. وتشتت الدلالة في شعر الحداثة العربية المعاصرة، إلى جانب ما ذكرناه، ربما يكون صدى لداخل الذات الشعرية، فهي تنشده لأنها تجد فيه شيئا من تحققها ونحوا من إسقاط الواقع الحياتي على الواقع الشعري. لنقرأ، مثلا، قول محمد عفيفي مطر من قصيدة «شكوك»[٢١]:

صوت:

يا سفري الضرير

في منجم الكيمياء والتحول الأخير

تنحلُ في دمي روابط الأشياء

وترقص العناصر المفككة

تنقلب الفروع في الجذور

والنار ترتمي ثمارها في الكرمة المحترقة

والماء في دمي يميت بذرتي المنفلقة

يشتعل الهواء ثم يحبل الرماد

لكنني أنتظر التحول الأخير

كي تأخذ المناجم المعتمة المشتعلة

كراهتي للعالم المرير

فهو قول يرينا إلى أي مدى يحس الشاعر بانحلال روابط الأشياء وتراقصها متفككة.

وإذا كان التشتت الدلالي في النص الشعري الحداثي صدى للحداثة ومقولاتها، فهو، أيضا، صدى ومفرَز لنوعية الحياة والمكان اللذين تشكلت الحداثة فيهما؛ ففي المدينة الحديثة تشتت الناس وتشتتت حياتهم، ولم يعد ترابط العائلة وتماسكها كما كان، بسبب تباعد الأحياء التي ترتبط بطرق سريعة لا تتيح فرصة الالتقاء والاجتماع. وساكنو البناية الواحدة لا يتعارفون، لقد تشتتتْ الروابط والعلاقات بتشتت الحياة. وبتشتت الروابط والعلاقات تشتتتْ القيم، تشتتتْ الشفرات والعلامات التي تضيء معنى الحياة وتمنحه لها في الوقت نفسه، أي تشتتَ هذا المعنى وتبدد بتشتت شفراته وعلاماته، فانعكس هذا على الأدب، فتبخر معناه وصار أثيرا بعد أن كان صلبا. وبيئة الحداثة، وبخاصة إبان نشأتها وتكونها، بيئة قلقة متقلبة انعكست على إنسانها بالتشتت وعدم الاستقرار. فانسرب هذا إلى إبداعه الشعري فشتتَ دلالته، وكأنما نحن أمام توائم للفن مع «ذبذبة» الحياة «الغامضة» وفق دعوة «فورد» أحد الحداثيين الإنجليز[٢٢]. وفي سياق المحاولات لربط تشتت النص وتشظيه بالظروف الفكرية والموضوعية، يذهب كمال أبو ديب إلى أن هناك شيئا بالغ الأهمية حدث في العالم نفسه، وهو انهيار الوحدة وتشظي «المقولات القائمة على الوحدة

ابتداء بالهيغلية وانتهاء بالصوفيات المعاصرة مرورا بالعقائديات الكبرى»[٢٣]. ويشير هنا إلى «أن انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة في مجالات الكتابة العربية يتزامن أو يسبق قليلا انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة في الحياة السياسية والفكر السياسي العربيين»[٢٤]. وهذا الانهيار للوحدة، والتشظي للمقولات القائمة عليها هو، في رأيه، انقلاب جذري طرأ ليس على الشعر فقط، وإنما على الشعر والثقافة والمجتمع والحياة. وفي تقديري أن هذا الانقلاب إنما طرأ على الشعر (وربما كان أبوديب يقصد هذا أيضا) من خلال انقلاب طرأ على الثقافة والمجتمع والحياة؛ انهارت جماليات الوحدة فعبّر هذا الانهيار عن نفسه شعريا بما يسميه أبو ديب «جماليات التجاور» رغم ما قد يصحب هذا التجاور من تباين وتنافر وتضاد. كما تجسد هذا الانهيار «في انهيار مفهوم الوحدة وبزوغ الدعوات إلى التخلي عن الفكر الانصهاري والاعتراف بتعددية الأعراق واللغات والديانات والمذاهب والقصائد وإقرار حضورها في فضاء ما»[٢٥]، أي إنه في أعقاب انهيار فكرة الوحدة ظهرت فكرة أو مفهوم التنوع والتعدد. في إطار التخلي عن الفكر الانصهاري وانهياره، مثلا، «انهار الفكر الماركسي الذي يدعو إلى صهر المجتمع في تكوين تطغى عليه الطبقة العاملة وتنتفي منه التناقضات والفروق وتسود الحالة الشيوعية، وانهارت الدعوة إلى الدولة القومية العربية التي تنصهر فيها الأصول العرقية الأخرى»[٢٦]. وعند «أبو ديب» أن انهيار جماليات الوحدة والحلول الانصهاري يمثل أحد المنعطفات التاريخية الكبرى في الحياة المعاصرة[٢٧].

الخوف

ما ذكرته توا، هو في تقديري بعض العوامل أو الظروف الموضوعية التي ساعدت على حدوث التشتت الدلالي في النص الشعري الحداثي. لكن هناك عاملا موضوعيا آخر أراه يقف بقوة إلى جانب هذه العوامل، بل إني أراه عاملا أو سببا مشتركا بين فصول الباب الذي نبحث فيه وليس في هذا الفصل فحسب، ولهذا رأيت تناوله في الفصل الذي نحن فيه، أي في المنطقة الوسطى من الباب حتى يُشعَّ، بما يتيسر له من إضاءات، على الفصل الأول والثالث. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، لأن هذا العامل يبدو أكثر تواؤما مع هذا الفصل. هذا العامل هو «الخوف»: خوف الشاعر من السلطة،

سياسية كانت أو دينية أو اجتماعية. الخوف ظلمة، ظلمة نفسية لا يكاد يرى من في داخلها شيئا، وإذا رأى فأشياء غير واضحة المعالم. والشاعر المسكون بالخوف يعيش داخل هذه الظلمة:

وإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسعُ

لايتبين الأشياء بوضوح وتركيز، فيأتي تناوله لها غامضا غير محدد مثل رؤيته لها، ومن ناحية أخرى، وبسبب هذا الخوف، يواري رأيه وموقفه وأفكاره في لغة كثيفة مراوغة. والخائف قلق مضطرب غير مستقر، موزع النفس والفكر. وقد صور الشاعرُ «الخائفُ» نفسُه قلقَه واضطرابه وتشتته النفسي. لنقرأ، مثلا، هذه الأبيات لأحد الشعراء العرب القدامى «عبيد بن أيوب» وكان جوالا في مجاهيل الأرض بسبب خوفه[28]:

لقد خفت حتى لو تمر حمامة لقلت عدو أو طليعة معشرِ
فإن قيل: أمن، قلت: هذي خديعة وإن قيل: خوف، قلت: حقا فشمِّر
فلله در الغول أي رفيقة لصاحب قفر خائف متنفر
أرنت بلحن بعد لحن وأوقدت حوالي نيرانا تلوح وتزهر
وأصبحت كالوحشي يتبع ماخلا ويطلب مانوس البلاد المبعثر

وله أيضا[29]:

ألا يا ظباء الوحش لا تشهرنني وأخفينني إن كنت فيكن خافيا
أكلت عروق الشري معكن والتوى بحلقيَ نور القفر حتى روانيا

وفي القديم كانوا يتعمدون الإخفاء خوفا، ليس في الشعر فحسب وإنما في الخُطب. يقول ابن قتيبة: إن «الخطيب.. يخفي بعض معانيه حتى يخفى على أكثر السامعين» والظن أنه لن يفعل هذا إلا خوفا من سلطة ما. والشاعر العربي القديم «أبو دؤاد بن حريز الإيادي» يقول[30]:

يرمون بالخطب الطوال وتارة وَحْيِ الملاحظ خيفة الرقباءِ

أما في الشعر فيقول ابن الفارض[31]:

وعنّي بالتلويح يفهم ذائق غنيَّ عن التصريح للمتعنتِ
بها لم يَبُح من لم يُبح دمه وفي الـ إشارة معنى ما العبارةُ حدّتِ

ولهذا من المرجح أن يكون أحد أسباب الرمز عند الصوفيين، ولجوئهم إلى الغموض هوخوفهم من اتهامهم بالكفر والزندقة فيباح دم المصرِّح منهم مثلما حدث للحلاج.

لكن القضية لدى شاعر الحداثة العربية المعاصرة أكثر وضوحا وأبلغ حساسية؛ فهو أكثر وعيا بمفهوم الحرية، ويعيش في عصر يتردد هذا المفهوم في خطابه الفكري والسياسي، كما يتردد مفهوم الديمقراطية ويُمارَس عمليا في كثير من المجتمعات. ومن هنا تطلعه إلى مجتمع تطبق فيه هذه المفاهيم، ويخلو من كل أنواع القمع والكبت والإرهاب، مجتمع مفتوح شفاف يطرح فيه رأيه وموقفه دون خوف. غير أن شاعر الحداثة العربِية المعاصرة لايزال يحس بقمع السلطة له ولفكره، ومن هنا اضطراره إلى إخفاء هذا الفكر إما بتغييب الدلالة في نصه أو تشتيتها وإبهامها. ولعل مما يؤزم القضية أن رفض السلطة هو واحد من منطلقات الحداثة، بل إن الحداثة في جوهرها ـ كما يعبر كمال أبوديب ـ هي التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان إلى رفض السلطة[٣٢]، حتى لو كانت هذه السلطة سلطة نموذج فني حداثي، لأن الحداثة، كما سبق القول، حداثة «لحظة» وتجاوز باستمرار ورفض لاستقرار النموذج وسلطته، فالحداثة خصم للسلطة أيا كان نوعها. لكن شاعر الحداثة في ظل الظروف القمعية لايستطيع أن يجاهر بهذا الرفض وهذه الخصومة للسلطة فيتقنع بأكثر من قناع حين يقف موقفا لايتفق وتوجهات السلطة، أو يرى رأيا أو يفكر تفكيرا لا تستوعبه ثقافتها وعقليتها. وشعراء العصر الحديث، وفيهم شعراء حداثيون وغير حداثيين، يعترفون بهذا. أدونيس، مثلا، يقول ما معناه: إن الخوف من الاتهام بشيء ما، هو مما يجعل الأديب يكتب دون أن يقول شيئا[٣٣]. وفي استطلاع في إحدى الصحف يقول الشاعر أنور عبدالله البرش: «إنني من مؤيدي الغموض والرمز لعدد من الأسباب، من أهمها الظروف الاجتماعية في العالم العربي والإسلامي، وكذلك الظروف السياسية»[٣٤]. وفي هذا الاستطلاع، أيضا، أرجع بعض الشعراء الغموض الشعري إلى ظروف اجتماعية وسياسية في العالم العربي، وإلى الخوف من بطش الخصوم وأصحاب النفوذ والمصالح. وسئل الشاعر محمد حسن فقي مرة: هل أنت مع الغموض والرمز في الشعر؟ فأجاب: «أحيانا إذا اضطرتني الظروف إليه فقد يقلق حسي وفكري بعض ما أرى وأسمع أو أعاني بالفعل

فأنظم فيه شعرا أراعي فيه كل المقتضيات التي تمكنني من نشر هذا الشعر من دون أن أحرج أحدا أو أن أسيء إليه، فأبلغ غرضي بذلك الغموض أو الرمز وأحقق ما ينبغي أن يحقق كواجب على الفكر والضمير»[٣٥]. وهذه إشارات واضحة إلى ضيق هامش الحرية الذي يعيش فيه شاعر الحداثة العربية المعاصرة في ظل السلطة. وهو ضيق أوقعه في حالة اغتراب وتشتت نفسيين لايمكن إلا أن ينعكسا على شعره إبهاما وتشتتا دلاليا. لنقرأ هذه القصيدة «أغنية المغني الخائف» لمحمد عفيفي مطر[٣٦]:

في جسدي المحترق الدماء
توجُّعٌ منطفئٌ مضاء
ونجمتي المخضرَّة المدار
تسقط في الأسرار.
جمجمتي - المدينةُ المخرَّبة
تسكنها يمامةُ الدخان
نسيتُ - في الشواطئ المحرَّمة -
سنبلةَ الغبطة والدموع
أحمل في الضلوع
أغنيتي المعذَّبة.
القُبْلَة الذائبةُ القديمة
كالوشْم فوق الشفة اليتيمة
والزمنُ الرمليُّ والفصول
قصيدةٌ تسقط في المجهول.
أصرخُ:
يا يمامةَ الهواء
يا زَخَّةَ من مطر الأصداء
الشعرُ في حنجرتي يموت..

فما يبدو، هو أن «أغنية المغني الخائف» هي قصيدة الشاعر الخائف، وهذا الاحتراق والتوجع إنما هما بسبب الخوف، وهذه النجمة المخضرّة الساقطة في الأسرار، هي القصيدة تسقط في الإبهام بسبب الخوف. لقد «خرّب» القمع ذهن (جمجمة) الشاعر فسكنته رؤيا ضبابية (يمامة الدخان)،

وأنسته مناطقُ الممنوع والمحرم (الشواطئ المحرمة) قصيدةَ الفرح، صار يحمل قصيدته المعذبة، القصيدة التي تسقط في المجهول لأنها لا تجسر على قول الشيء المعلوم بسبب قمع السلطة، السلطة التي أماتت الشعر في حنجرة عفيفي مطر (الشعر في حنجرتي يموت) إشارة إلى خوفه من التعبير عن رأيه والتصريح به. ولنقرأ، أيضا، له (محمد عفيفي مطر) هذا السطر من قصيدة «فرح بالماء»[٣٧]:

يسكن النخل تحت إبطي، وبين أصابعي، تختبئ الينابيع الخائفة

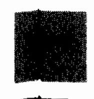
فما يبدو، هو أن هذه الينابيع الخائفة التي تختبئ في قلمه (أو بين أصابعه كما عبر) هي قصائد الشعر التي أرغمها الخوف على هذا الاختباء والاحتجاب الدلالي.

لقد اتخذ الشاعر الحداثي أكثر من قناع حتى يُهرّب قصيدته ويخفيها عن أعين السلطة. تَقَنّع بالرمز والأسطورة وإبهام العلاقات فغابت، بهذا، عن شعره الدلالة وتشذرت وراوغت. تقنّعه بالرمز كان ضروريا، في نظر أحد النقاد، لاصطدام أفكاره بالأعراف[٣٨] والتقاليد والمألوف. وتقنعه بالرمز في ظل نظام عربي قائم، في رأي ناقد آخر، على استلاب الحرية والمصادرة والقمع والملاحقة - وصل إلى حد أن أصبحت الرمزية تشكل مأزقا للنقد العربي المعاصر[٣٩] حين يتخذها الشاعر قناعا للاختفاء والتستر. وتقنعه بالأسطورة كان ضروريا، أيضا، مثلما فعل السياب الذي اتخذ من وراء هذا القناع تصعيدا لغضبه واحتجاجه على قمع السلطة. لقد كان معظم هذا الغضب وهذا الاحتجاج - كما يقول جبرا إبراهيم جبرا - يأتي صريحا دون مواربة، لكن السياب عندما بدأ يعاني ملاحقة السلطات لما يعتنق من فِكَر، شرع «ينعطف شيئا فشيئا نحو المزيد من الرموز، نحو المزيد من تلك المواربة الغنية في القول التي من شأنها في الشعر أن تحقق للشاعر شمولا أكبر في القصد، وتعبيرا أوقع عما يستبطن من عاطفة كاسحة»[٤٠]، أي إن هذا القناع الرمزي الأسطوري، الذي لجأ إليه السياب لأسباب منها الخوف - كان سببا في خفاء الدلالة وتعددها في شعره. وقصيدة «مدينة بلا مطر» هي إحدى قصائده الأسطورية الرامزة؛ فقد تقنّع فيها بأسطورتي عشتار وتموز (من أساطير البعث والإخصاب) ليسجل فيها غضبه، وتطلعه إلى الثورة وأمله في

قيامها، وخيبة هذا الأمل. وقد شحنها ببعض الطقوس الشعائرية قربانا لعشتار ليستدر عطفها، غير أن عشتار تفشل في بعث الخصب (الثورة)[٤١]:

مدينتنا تورّق ليلها نارٌ بلا لهبِ
تُحَم دروبها والدور، ثم تزول حمّاها
ويصبغها الغروب بكل ما حملتْه من سحبِ
فتوشك أن تطير شرارةٌ ويهبّ موتاها:
«صحا من نومه الطينيّ تحت عرائش العنب
صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها»
وتوشك أن تدق طبول بابل، ثم يغشاها
صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها
وفي غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار
...
عذارانا حزانا ذاهلات حول عشتار
يغيض الماء شيئا بعد شيء من محيّاها
...
وسار صغار بابل يحملون سلال صبّار
وفاكهة من الفخار، قربانا لعشتار
...
فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمه
سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت.. فاسقينا
نموت، وأنت ـ وا أسفاه ـ قاسية بلا رحمه

هذه أبيات من قصيدة السياب «مدينة بلا مطر» عبر فيها عما يستبطنه من عاطفة غاضبة، لكنه خوفا من السلطة وقمعها، تقنع بالأسطورة فخفيت الدلالة وصارت قابلة للتفسير المتعدد. وهذه العاطفة المستبطنة هي، فيما يبدو، ما جعل «شكري عياد» يشبه الشاعر المعاصر بالكظيم الذي لايستطيع البوح ببلواه؛ فهو إما حائر بين نوازع كثيرة لم يستطع أن يحدد موقفه منها[٤٢]، وإما ذو موقف محدد واضح لكنه لايستطيع الإفصاح عنه خوفا، ولهذا يلجأ إلى التركيز أو

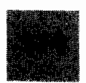


التكثيف الدلالي الشديد الذي عده «عياد» مظهرا من مظاهر الغموض في الشعر العربي الحديث. كابوس السلطة إذن ـ أو «إيقاع الرعب»، حسب تعبير أحد الباحثين[٤٣]، في تجربة شاعر الحداثة العربية المعاصرة ـ هو مما جعل الدلالة الشعرية تتلبس بالمتعدد خوفا من أحادية الدلالة التي توضح القصد وتدين صاحبها، أو تتلبس بالتقنية الأسلوبية المراوغة التي لاتتيح للمتلقي القبض على شيء واضح محدد. وفي هذا يقول جابر عصفور، وهو يتحدث عن قصيدة «أمل دنقل» «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»: «ولم يكن مصادفة أن تأخذ قصيدة «كلمات سبارتاكوس» شكل القناع ... فقد باعد [هذا القناع] بين الشاعر فيه وهذه الطرطشة العاطفية التي اعتادها في الوجدانيات الفردية والجمعية، وأتاح له معادلا موضوعيا يصوغ موقفه بطريقة لاتخلو من توتر درامي، ويَسّر له تقنية رمزية مراوغة هي عنصر أساسي في بلاغة المقموعين، تقنية تنطق المسكوت عنه من الخطاب الشعري، في الوقت الذي تناوش قمع السلطة بما يبقي على الشاعر المتخفي وراء القناع بعيدا عن براثن عنفها الوحشي»[٤٤]. بسبب الخوف صار الغموض «بلاغة المقموعين»، وبسبب الخوف أو بسبب الجو الفكري والسياسي السائد في بعض البلدان العربية ـ كما يقول فاضل تامر ـ تحول الغموض إلى كُوى صغيرة تنفذ خلالها أفكار الشاعر وأحاسيسه وتجاربه. والشاعر يلجأ إلى هذا الغموض والتعقيد بشكل واع مقصود، لكن استمراره في معالجة تجاربه ضمن هذا الإطار والمستوى ربما يتسرب في النهاية في لاوعيه ويترك بصماته المتميزة على شعره، حتى في حالة زوال الجو المذكور، وهذه مسألة ذات أثر كبير في وقوع عدد كبير من الشعراء التقدميين العرب في آفة التعتيم والإنغلاق والغموض[٤٥]، وربما يلجأ الشاعر الخائف إلى تغييب دلالته وإخفائها حتى لاتكاد تبين، وذلك من خلال الصورة بوصفها ـ كما يقول عبدالسلام المسدي ـ «لعبة مجازية نشأت عن توتر العلاقة الرابطة بين الشاعر والمجتمع، ولا سيما بينه وبين قمة الهرم في البناء المجتمعي أو إحدى قممه، إذ قد تسوء الرابطة التواصلية بين الشاعر والسلطة السياسية، أو بينه وبين السلطة الدينية، فيجنح اللفظ الشعري صوب الدلالات المبطنة، مما ينشئ ضربا من التقية اللغوية، فتغرق الصورة في الألغاز لأن الشاعر قد أوغل في الاحتجاب إيثارا للسلامة»[٤٦]. وفي تقديري أن الفراغ الطباعي أو ما يسمى بـ«شعرية البياض» في شعر الحداثة، بوصف هذا البياض مسهما في تشتيت

الدلالة أو تغييبها، إنما هو، في أحد جوانبه، مظهر من مظاهر الخوف والرعب لدى الشاعر من السلطة وقمعها. ولعله، لهذا، لم يربط «ماشيري» Macherey هذه الفراغات لا بوعي القارئ ولا بخبرة جمالية كما فعل غيره، وإنما نظر إليها «بوصفها أعراضا لتاريخ مقموع»(٤٧). وكونُها عرضا لتاريخ مقموع، لا يمنع من أنها تحولت في الممارسة، أو التجربة الشعرية، إلى خبرة جمالية، فصارت واحدة من القيم، أو الملامح الفنية لشعر الحداثة. وفي ضوء ما ذكرناه من شهادات واستشهادات، سواء من النقاد أو الشعراء أنفسهم، نستطيع القول بأن الإبهام في بعض مظاهره، هو قناع فني يلبسه الشاعر خوفا من قمع السلطة وإرهابها، كما أنه بوصفه ظاهرة أسلوبية شعرية، وباحتساب أن كل ظاهرة أسلوبية تحقق وظائف اجتماعية، وأن هذه الظاهرة، من بعض الوجوه، موقف وفق، ما يذهب إليه أحد النقاد(٤٨) - يُعد احتجاجا من الشاعر على هذا القمع والإرهاب، وربما يكون احتجاجا في سياق احتجاج آخر للحداثة على السلطة ورفضها جوهريا لها.

تلك بعض الأسباب الموضوعية لمظهر التشتت الدلالي في النص الشعري الحداثي. وربما تتسبب بعض المظاهر الأدائية الأسلوبية في هذا التشتت مثل افتقار النص إلى الأدوات التي تحقق له تماسكه. وهي تلك الأدوات الرابطة التي ذكرناها في بداية الفصل؛ إذ بقدر خلو النص من هذه الأدوات أو تشبعه بها أحيانا، تكون درجة تشتته أو تماسكه. وخلو النص من هذه الأدوات يعني انقطاعا في العلاقات بين أجزائه. وإذا انقطعت العلاقات كان هذا سببا في غموض النص وإبهامه دلاليا، مثلما فعل «ملارميه» فقد دمر العلاقات اللغوية من أجل تدمير المعنى(٤٩). كما أكد «فاينريش» على أن الفصل بين أجزاء النص يؤدي إلى عدم وضوحه، كما يؤدي عزل أو إسقاط عنصر من عناصره إلى عدم تحقق الفهم(٥٠). وبعض النقاد لايكتفي بجعل انقطاع العلاقات بين أجزاء النص سببا لغموضه، وإنما يعدها ظاهرة غموضية في ذاتها. ويورد، شاهدا، هذا المقطع الشعري لرفعت سلام(٥١):

عنكبوت يموت
نحلة ترف رفة وتهوي
صرخة فالتة تذوي
ولي: ما يمنح السهول عصفورا طليقا



فواضح أن الأسطر الثلاثة الأُوَل خالية من أي رابط نحوي، أي إن انخفاض درجة النحوية في هذا المقطع شتت دلالته مثلما شتت بنيته السطحية. وربما تكون هذه الروابط موجودة، وتمنح تماسكا ظاهريا أو سطحيا للنص، لكن الدلالة تبقى على تشتتها وتشذرها، ربما لأسباب رمزية. لنقرأ، مثلا، قول سعدي يوسف(٥٢):

تأملت حصى الشاطىءِ

وجمعتُ من الودع عشرا

وضعتها في جيبي؛

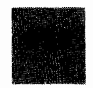
وحين جلستُ إلى الطاولة أتأملها

تحركتْ كل ودعةٍ في اتجاه ...

فرغم تماسكها السردي إلا أن دلالتها تشتتتْ مثل ودع الشاعر الذي تحركت كل ودعة منه في اتجاه.

أشكال التشتت

ويأتي في إطار تشتت الدلالة تعددُها ولانهائيتها وكثافتها ومراوغتها وإرجاؤها؛ فهذه مصطلحات لاتكاد تختلف في المفهوم، وإن اختلفت فاختلاف لايمنع التقاءها ولايسوغ عزل أحدها عن الآخر. في مفهوم التشتت يقول الرويلي والبازعي: إنه يعني «تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها. هذا التكاثر المتناثر ليس شيئا يستطيع المرء إمساكه والسيطرة عليه، وإنما يوحي بـ«اللعب الحر» (Free Play) الذي لايتصف بقواعد تحد هذه الحرية، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ويتسم بالزيادة المفرطة. ويأخذ هذا المصطلح بعدا خاصا عند دريدا الذي يركز على فيضان المعنى وتفسخه: «أي فائض المعنى وزيادته المفرطة على ما يفترض أنه يعني»(٥٣). فهذا تعريف شامل يشير إلى ما في التشتت من انقطاعات ومفارقات دلالية وأسلوبية، ويبدو كأنما وضع ليغطي هذه المصطلحات جميعها. وعلى رغم هذا سنقف عند كل واحد منها أملا في أن ينشر ذلك بعض الضوء على ما نبحثه.



فيما يتصل بتعدد الدلالة ولانهائيتها، يبدو أننا في الشعر بعامة أمام دلالة لاتقبل التحديد والفهم النهائي. حتى في الشعر العربي القديم نجد إحساسا بهذا التعدد للمعنى ومراوغته وعدم نهائيته في قول المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

ولعل مما يؤيد هذا أن ابن جني شرح ديوان المتنبي في كتابه «الفَسْر» لكن هذا الشرح تعرض للنقد والاتهام بأن ابن جني أساء فهم بعض الأبيات أو انحرف بدلالاتها إلى ما لا يحتمله اللفظ أو قصد الشاعر. وهذا يعني أن منتقديه أعطوا لهذه الأبيات دلالات أخرى مخالفة لما أعطاه ابن جني، أي، إن دلالات بعض شعر المتنبي تعددت دون انتهاء، ما بين ابن جني ومنتقديه. وفي رأيي أن الشعراء القدماء أنفسهم مارسوا، بالفعل الإبداعي، تعدد المعنى ولانهائيته من خلال ظاهرتين معروفتين هما ظاهرة «السرقات» وظاهرة «المبالغة»؛ فالشاعر «يسرق» أو يبالغ في شعره لأسباب: أحدها، في تقديري، إحساسه بأن هناك معنى آخر أفضل، عليه أن ينتجه، أو بأن المعنى لم يكتمل ولم ينته ولاينتهي، وعليه أن يتابع رحلة هذا المعنى. وإذا كان هذا ممكنا في شعر من طبيعته غلبة الوضوح عليه، فهو في شعر الحداثة أكثر إمكانا بسبب غلبة الإبهام على نصوصه، وصعوبة القبض على دلالات محددة لها. ذلك أن التقنية اللغوية لهذا الشعر وبناءَه الأسلوبيَّ، المفارقين لما ألفناه في الأسلوب المتماسك، لايوصلان هذه الدلالة المحددة النهائية. ولعل هذا هو مما أوجد عند النقاد انطباعات من نحو أن دلالة العمل الأدبي لاتعرف الحدود، وأنه لا حد لهروب المعنى كما يذهب رولان بارت [٥٤]. وعلى هذا فتعدد المعنى ولانهائيته يعني أن المعنى سيظل بلا ميناء، فهو رَحّال يستمد وقوده من محطات قرائية يمر بها لكن من دون استقرار، وبخاصة أن «اللانهائي» ملمح من ملامح الحداثة حسب بودلير [٥٥]. المعنى الشعري إذن متجدد، وفي تجدده تكمن لانهائيته. ولعل هذا التجدد هو ما جعل «شلير ماخر» يؤكد استحالة أن يستطيع أي تفسير لعمل ما استهلاك كل إمكانات معنى هذا العمل[٥٦]. والجملة عند فيش لاتعني الشيء نفسه دائما، وإنما لها المعنى الذي يضفيه الظرف الذي تنطق فيه[٥٧] أو تُتلقى فيه. أي، إن المعنى يستجد باستجداد ظروف تلقي النص. لاينفد المعنى، أو الدلالة الشعرية، لكنها رغم

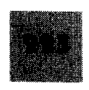
هذا التجدد والثراء، وربما بسببهما أيضا، تجيء وتذهب وإن كانت على مستويات مختلفة وفق قدرات المتلقي وظروف التلقي. وعدم نفاد المعنى أو لانهائيته وتعدده، هو ما توصل النقاد الشكليون إلى أنه ميزة النص الشعري، حتى ليقال إن «إمبسون» قام مدفوعا بهذه المقولة للشكلانيين، بدراسة نشرت في كتاب بعنوان «سبعة أنواع لتعدد الدلالات»(٥٨). ويبدو أن تأثير كتاب «إمبسون» كان قويا إلى درجة أن الناقد شكري عياد يقول: «تَوَهُّمُ أن الالتباسَ أو تعدد المعنى، صفةٌ ملازمة للغة الأدب، من الآثار السيئة لكتاب إمبسون»(٥٩). ومع أن تفسير عبدالقادر القط للإبهام، بأنه «احتمال الصيغة الشعرية أكثر من معنى»(٦٠)، ربما يكون من تأثيرات هذا الكتاب، إلا أنه، وهو ناقد راصد لشعر الحداثة العربية المعاصرة عن قرب، ساعَدَه موقعه عندما كان رئيسا لتحرير مجلة «إبداع»، لابد من أنه أدرك بحسه النقدي هذا التشتت أو التعدد الدلالي في شعر الحداثة العربية المعاصرة من خلال تشتته وعدم ترابطه سواء على المستوى الأفقي أو في ذاته. وفي هذا السياق يروي عبدالقادر القط أن شابا حضر إلى مجلة إبداع (يوم أن كان القط رئيس تحريرها) وقدم للنشر قصيدة من الشعر الحديث من دون أن يرقم صفحاتها، واجتهد المحررون وأجهدوا أنفسهم ووصفوا ترقيما ظنوه صحيحا. وبعد نشر القصيدة جاء صاحبها غاضبا بسبب خطأ الترتيب ومغايرته لما يقصده. ومن هذا المثال استنتج عبدالقادر القط حجم الكارثة كما يقول(٦١). فهذه شهادة بتشظي البنية الشكلية لقصيدة حداثية إلى درجة تسببت في تشظي بنيتها الدلالية فعجزَ المحررون عن إدراكها رغم ما لديهم من خبرة في التلقي.

وفي الحداثة لم تعد الكتابة مجرد تسجيل للدلالة وتوصيل لها بقدر ماهي حفر لها، وتساؤل عنها. أو هي فن طرح الأسئلة لا الإجابة عنها(٦٢). وعلى هذا، وبوصفها إطارا للغياب والاختلاف والتعدد والتباين ـ كما يذهب دريدا(٦٣)ـ ربما تكون قد أسهمت في تأسيس لغياب المؤلف من ناحية، وغياب دلالة محددة نهائية من ناحية أخرى. أي أسست لحق الاختلاف في المعنى وتعدده، حتى ليمكن القول بأن هذا التعدد يكاد يصبح هوية المعنى بسبب هذا المفهوم المتقدم والمعقد للكتابة. وفي هذا السياق، فيما يبدو، جاءت دعوة دريدا «إلى دور حر للغة بوصفها متوالية لانهائية من اختلافات المعنى»(٦٤). وإلى جانب إسهام الكتابة بمفهومها المتقدم والمعقد في التأسيس لحق الاختلاف في

المعنى وتعدده وتأجيله، وفي التأسيس، أيضا، لغياب المؤلف وفرضه معنى محددا للنص ـ هناك ما يدور من إحساس عام، في عالم الحداثة المتأخرة أو ما بعد الحداثة، بأن العالم يسوده التعقيد وعدم التأكد، ليس هناك اليوم مفكر أو مؤلف يمتلك الحقيقة المطلقة، أو المعنى النهائي المحدد. مضى زمن اليقين ودخلنا في زمن أو عالم الشك العميق[٦٥]. في عالم ما بعد الحداثة لاينبغي أن يقدم المؤلف «نصا مغلقا، محملا بالأحكام القاطعة، زاخرا بالنتائج النهائية التي عادة ما تقوم على وهم، مبناه أن المؤلف يمتلك اليقين، ويعرف الحقيقة المطلقة! بل إن عليه أن يقدمً نصا مفتوحا، بمعنى تضمنه لكتابة قد لا تكون واضحة تماما، بل يستحسن أن تكون غامضة نوعا ما، حتى يتاح للقارئ أن يشارك بفاعلية من خلال عملية التأويل في كتابة النص»[٦٦]. حركة ما بعد الحداثة أعلنت موت المؤلف أي أعلنت زوال سلطته الفكرية. وغياب المؤلف وزوال سلطته يعني زوال محدودية الدلالة وأحاديتها أمام ثرائها وتعددها. وإذا كان القرن العشرون قد شن هجوما على اليقين الموضوعي للعلم، فأحرى أن يكون هجومه على اليقين الموضوعي للأدب أكثر عنفا. وعلى هذا فإن تعدد الدلالة أو لانهائيتها هو، فيما يبدو ومن بعض وجوهه، من ثمرات الهجوم على اليقينية. فمع الشك وعدم اليقين الذي يمازج فكر الحداثة، صار العمل الأدبي مخيبا لأمل متلقيه، لأنه لا ينتهي معه إلى دلالة ثابتة أو إجابة يقينية فقد أفلس اليقين وصار شحاذا في رأي أدونيس[٦٧]:

واليَقينُ
الآنَ
شَحَّاذٌ

وإذا كانت الإجابة التي يمكن أن يقدمها النص، أو يقدمها المتلقي نفسه، إجابة مضافا إليها ـ كما يقول بارت[٦٨] ـ سيرته ولغته وحريته، وإذا كانت السيرة واللغة والحرية أشياء تتغير باستمرار ـ فإن هذه الإجابة (الدلالة) للنص لانهائية. وعلى هذا فالمرء لا يتوقف أبدا عن الإجابة، مما يعني استمرار الدلالة، في النص الحداثي، متعلقة بفضائها اللانهائي كأنما هي واقعة بين مرآتين متقابلتين، ومما يعني، في الوقت نفسه، أن النص لايوجد بصفته معنى، وإنما بصفته لغة أو شبكة لغوية يمكن ملؤها بشحنتها الدلالية



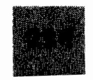
المناسبة حسب كل متلق وكل ظرف. واللغة بطبيعتها متعددة الدلالة، وبخاصة في الحقول الأدبية، بل إن هذا التعدد الدلالي للغة - كما يذهب بول ريكور - ملمح أساسي من ملامحها(٦٩). فالعلاقة بين الكلمة والمعنى ليست علاقة أحادية، وإنما هناك أكثر من معنى يقابل الكلمة. وصحيح أن ذلك يعد مصدرا لسوء الفهم لكنه، في المقابل، يشكل مصدرا لإثراء اللغة، ومن هنا إمكان التلاعب بمدى كامل من المعاني. وإذا كان بالإمكان في اللغة العلمية اختزال هذه التعددية، فهو في الشعر غير ممكن بل غير مستحب وغير طبيعي، لأن مهمة الشعر ـ كما يقول ريكور أيضا ـ «هي شحذ الكلمات لإنتاج أكبر قدر من الدلالات، ومن ثم فالشعر لايسعى إلى تجاهل هذه التعددية ... أو استبعادها، إنما يسعى بالأحرى إلى الاحتفاء بها وإبراز دلالتها وشحذ طاقتها، وذلك بغية أن يستعيد للغة كل قدرتها وطاقتها على الإدلال»(٧٠)، في إطار التعدد الدلالي، لنقرأ هذه القصيدة «أنثى الينابيع» لعلي جعفر العلاق(٧١):

خذني إلى مائها
يا ماء. إن فمي حجارة
ودمي ليل يموج
لظى

ماذا تشم يدي
في الريح؟ أغنية
من أغنيات يديها؟
نجمة خلعت غبارها
في مهب الريح؟

أين مضت، أنثى الينابيع؟
هل أمضي بلا امرأة
مبتلة؟ دون أوطان
ألوذ بها؟

أين اختفت؟ أين فوضاها؟
هما قمرا أمس



جميل، ومصباحا غد
شرس..
ياوردة
الريح، مري
ذابل جرسي..

سرب من الطير يعلو
كيف أفلت من شباكي الحلم
والمعنى؟ وأين مضت
مليكة الماء..؟

كان النهر
يسرف في عناده، وأنا أعدو،
أحمله ما في من وحشة
زرقاء، أتبعه
حتى النهايات، بل
حتى البداية...
لاماء يضيء
حصى روحي، ولا حجر
تنبو الحوادث
عنه، أي سيدة؟
أي الينابيع نادتها..؟

أعود الى أحجار روحي؛
قرى من وحشة ولظى
أعوذ بالماء منها..
أية امرأة
تدني حجارة
روحي من أنوثتها؟ تفوح كالغيم
محروقا، تلملمني
حلما،

فحلما؛

فأنمو مثل هاوية،

فوضى الينابيع تبنيني،

وتهدمني..

سرب من الطير

قلبي،

هودج خرب.

فأين نجمته الزرقاء..؟

أتبعها، منذ الطفولة،

مذعورا، وتتبعني..

لا اليأس، لا

مطر النسيان، لا

وطني..

فبنيتها الشكلية، بما فيها من ربط بين المتنافرات مثل: «فمي حجارة» و«فأنمو مثل هاوية» وبما فيها من تغيير للوظائف مثل: «ماذا تشم يدي في الريح؟ أغنية من أغنيات يديها؟» وبما فيها، أيضا، من خلخلة للعلاقات الدلالية السطحية بين بعض الأبيات ـ كل هذا جعل الدلالة المحددة تفلت منا مثلما أفلت المعنى من شباك الشاعر. ربما تكون «أنثى الينابيع» هذه وطنا، وربما تكون زوجة، وربما تكون صديقة، وربما تكون غير ذلك وفق تأويل كل قارئ للقصيدة.

أما فيما يتعلق بالكثافة الدلالية، فنحسب أنها متداخلة، بشكل أو آخر، مع التعدد الدلالي، لأن الكثافة صعبة الاختراق. وهذه الصعوبة تخلق صعوبة موازية هي صعوبة التحديد الدلالي. ورغم أن شعر الحداثة ميال إلى بساطة الألفاظ ببعده عن الألفاظ الغريبة، وباستعماله كلمات الحياة اليومية التي لاتحتاج إلى وقفة معجمية ـ إلا أن توظيفه للرؤى والأحلام وارتياده لمنطقة اللاوعي، واستعماله للرموز والصور المعقدة، واعتماده على بنية شكلية متشذرة – سبَّبَ له كثافة دلالية عصية على التحديد. وإذا كان «جريماس» يربط بين درجة الكثافة الشعرية وعدد العلاقات البنيوية في

النص، وأنه على هذا تُفهم الكثافة، في رأيه، باعتبارها عدد العلاقات البنيوية التي يتطلبها تركيب الموضوع الشعري(٧٢)، فإن درجة الكثافة - حسب تقدير صلاح فضل - تتصل بمعيار التعدد في الصوت والصورة، مما يجعلها ترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف في النص الشعري(٧٣)، وأظنه يشير، بهذا، إلى تعدد الأصوات وكثرتها في النص، من خلال مؤشرات لغوية، إلى درجة تُشكل كثافته الدلالية، كما يشير إلى تعدد الصور وعناصرها بحيث يتداخل ويتقاطع فيها أكثر من عنصر وأكثر من طرف، فيُسبب هذا، أيضا، تكثفا وتعددا دلاليا، أي، إن اللغة والمجاز، بتقنيات تركيبية خاصة، هما اللذان يفرزان الكثافة الدلالية ويحققانها. ولعل أدونيس ومحمد عفيفي مطر، هما أبرز شاعرين حداثيين يظهر التكثيف الدلالي في شعرهما أكثر من غيرهما. وفي مواضع سابقة من هذا البحث مر بنا شواهد شعرية لأدونيس، وفي بعضها ما يجسد هذا التكثيف، فلنقرأ لعفيفي مطر قوله(٧٤):

تلبس الشمس قميص الدم،

في ركبتها جرح بعرض الريح

والأفقُ ينابيع دم مفتوحة

للطير والنخل..

سلامَ هي حتى مشرق النجوم..

سلام/

...

ضمت الحقول ركبتيها

ونامت الثعابين

سلامٌ ظلامي يتكوم قشاً

ناعما وزغبا

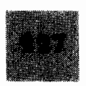
والثيران أغفت واقفة

تتكسر أنجم الليل في

حدقاتها الفسفورية الغائبة

سلام قناع من ليل رحيم

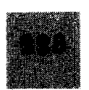
رأيتها تلقط ما وضعت من



علائم الرسوم
رأيتها تحمل في الحواصل
أهلة الخرائط التي نقشتها في
ورق الأحلام
وتبتني أعشاشها في
شجر الرياح.

أحلم يا بوتقة الإنسان والطبيعة
أحلم أن تورق في
القصائد المزدهرة
شمس جديدة
وغيمة وقنطرة..
نام النصف الهالكُ ولم
يستيقظ النصف الحي
وخلت الأرض من كل دابة
فإذا قُضيت صلاةُ العتمة
وأقبلت ملائكة الحلم
وأشرق النوم بنور
شمسه الخضراء
وآيته المبصرة
فبرحمةٍ منه خلعت أعضاءَ
النهارِ وفتحت في النصف
الهالك
نافذةً والتفَتُّ بالنصف
الحيِّ وقامت قيامة الرؤية

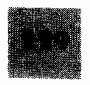
فهذا قول شعري لانحس فيه بفعل الروابط الخطية مثلما نحس به في بنية القصيدة العربية العمودية. وإلى جانب هذا، هناك المجازات الغريبة، والإشارات التناصية مع القرآن الكريم ـ كل هذا، فيما يبدو، هو ما أعطى لهذا القول الشعري ملمح التكثيف الدلالي.



وفي سياق ما نحن فيه من أشكال التشتت الدلالي، هناك مايطلق عليه تأجيل الدلالة أو إرجاؤها، ومراوغتها. ولايبدو أن هناك فرقا كبيرا بين الإرجاء والمراوغة، لكنا سنتناولهما تراتبيا فربما يُظهر ذلك ما قد يكون بينهما من فرق وإلا كان حديثنا عن مصطلحين لايختلفان في المفهوم أو، في الأقل، متشابهين إلى حد التداخل.

ولعل مفهوم التأجيل (وكذلك المراوغة) للمعنى أو الدلالة ظهر مع التفكيكية وروادها وبخاصة دريدا. المعنى في النظرية التفكيكية ملتبس دائما، فهو ليس «هناك» حيث يوجد النظام الدالِّي، أي حيث التجلي المادي (الفيزيقي) للعلامة، وبقدر ما يغلف النص معناه ببنيته العلاماتية تكون مراوغة المعنى[٧٥]. وهذه إشارة، فيما يبدو، إلى الكثافة التعبيرية التي تبخل بالإشارة إلى شئ محدد، كما هي إشارة إلى ضعف العلاقة بين الدال والمدلول وبعد المسافة بينهما. وهذا البعد المسافيّ هو تلك الفجوة التي يتحقق فيها اللعب الحر للمدلولات وتتحقق، في الوقت نفسه وتبعا لذلك، كل أشكال التشتت الدلالي من تعدد، ولانهائية، وتأجيل وروغان. وهذا اللعب الحر هو ما يرى دريدا أن المعنى مؤجل فيه باستمرار[٧٦]. وفي هذا اللعب، أو من خلاله، نروم الوصول إلى المعنى لكن ذلك لايحدث، ربما لأن الفجوة تتحول، في نهاية الأمر، إلى «حاجز يقاوم الدلالة» كما يذهب «لاكان»[٧٧]. ونضيف إلى ذلك سببا آخر هو كون المعنى مغلفا ببنية علاماتية لغوية هي نفسها مراوغة. ولعل هذه البنية المراوغة هي ما دفع دريدا إلى القول: بأن الشعر لايصف شيئا، وإنما هو مجرد صياغة لغوية، وليس المطلوب أن نبحث فيه عن أي معنى لأنه غير موجود، وإن وجد فسيظل مرجأ أو مؤجلا إلى غير حين[٧٨]. وفي مكان سابق من هذا الفصل أشرنا إلى الشك واللا يقين في فكر الحداثة، وعند رولان بارت أنه لايقينية للمعنى حتى مع افتراض وجوده[٧٩]، وهذا يلتقي مع القول بالالتباس الدائم للمعنى في النظرية التفكيكية حسب ما مر قبل قليل، ورولان بارت محسوب على التفكيكيين في آخر حياته.

تأجيل المعنى أو إرجاؤه شكل من أشكال التشتت الدلالي، يزخر به شعر الحداثة العربية المعاصرة مثلما يزخر بتعدد الدلالة وكثافتها، بل إن أحد النقاد (محمد عبدالمطلب) يذهب إلى تأكيد «سيطرة التأجيلية على الخطاب الشعري الحداثي» لأن طبيعة هذا الخطاب الإبداعية تتنافى مع الوضوح



النثري، ومن هنا تصديه لأي إضاءة لتظل دلالته خاضعة لمنطق العتمة(٨٠).
وتأجيل المعنى، مثله مثل بقية أشكال التشتت الدلالي، مفروز بنىً معينة مثل بنى الاستفهام أو التساؤلات التي دأبت الشعرية الحداثية على طرحها من دون أن تقدم إجابات عنها مثل قول أحمد سويلم:

أينا قاتل.. أو قتيل

أينا شائه.. أو جميل

أينا شامخ .. أو ذليل

فمثل هذه التساؤلات التي لاتحمل إجاباتِها، هي - في تقدير محمد عبدالمطلب - إيثار لدائرة الحياد في إنتاج الدلالة(٨١) من قبل المبدع حتى ينهض المتلقي بدوره في المشاركة في الإبداع من ناحية ويأخذ حريته في التحليل والتأويل من ناحية أخرى. وعلى أية حال، فهذه التساؤلات صورة من صور تأجيل المعنى وإرجائه. وعند محمد عبدالمطلب أن محاربة الوضوح، والتصدي للإضاءة، والإيغال في العتمة - هي المهمة الأساسية التي تحمَّلها خطاب محمد عفيفي مطر، ثم يُرجع ذلك إلى «أن هذا الخطاب يمارس تأجيل المعنى بصفة مستمرة، فكلما اتكأ المتلقي على نقطة يصح أن ينطلق منها إلى الإمساك بخيوط المعنى، جاءت المناورة لتهز هذا الاتكاء، وهكذا نظل في حالة تأجيل دائم، حتى إذا ماتم الخروج من دائرة النص، ظلت حالة الاستشراف قائمة، وهو ما يعني احتياج المتلقي إلى نوع من الرضا بما يحصله، وبما لم يحصله، واعتباره نقطة البدء والانتهاء»(٨٢). ويبدو أنه لولا حالة تأجيل المعنى لما ظلت حالة الاستشراف قائمة، فهذه موازية لتلك. واستمرار حالة الاستشراف دليل على لهاث المتلقي وراء هذا المعنى المؤجل دون أن يبلغ النهل والارتواء منه.

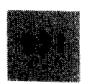
و يأتي غياب الروابط، أو انقطاع العلاقات بين عناصر النص وتراكيبه، أحد أسباب إرجاء الدلالة مثلما هو أحد أسباب التشتت؛ لأن هذا الغياب أو الانقطاع للعلاقات هو مما يخلق فجوات في النص، وستظل الدلالة مرجأة ما لم ينهض المتلقي بسد هذه الفجوات. وطالما كانت الدلالة مشتتة بشكل من الأشكال سواء بالتعدد أو الإرجاء أو الروغان، فليس من الإمكان الحكم عليها بصحة مطلقة أو خطأ مطلق. ولعل هذا هو مما يجعل «للتأجيلية السيادةَ المطلقة على الخطاب

الأدبي على وجه العموم»[٨٣]، ومما يجعلها «سر خلود النصوص العظيمة التي مازالت تشغلنا حتى يومنا هذا، نمارس فيها التحليل والتأويل، دون أن يدّعي ناقد، أو دارس، أنه قد قال فيها الكلمة الأخيرة»[٨٤]. لنقرأ، مثالا على الإرجاء أو التأجيل الدلالي، هذا القول الشعري لرفعت سلام[٨٥]:

نظرة أخيرة:
شمس تحتسي شايا،
ورياح تنام في فراشي،
وغيمة تحت الوسادة،
نار تصعد الجدار،
أشياء صغيرة تومئ لي
وعلبة السجائر خاوية.
فأمضي

ففي هذا القول لا يبدو أن الروابط النحوية منقطعة تماما في هذا المقطع الشعري؛ إذ يوجد منها ما يمنحه شيئا من التماسك السطحي، ومايبدو أن النص يفتقر إليه هو التعالق الدلالي السطحي بين أسطر المقطع، فهذه الأسطر مفردات أو وحدات تعبيرية، غير متراتبة منطقيا. هذا من ناحية ومن ناحية ثانية، هناك، في هذا المقطع، هذه الصور التغريبية التي تسند إلى الأشياء أفعالا ووظائف بشرية ليس من المنطق الحداثي، شعريا ونقديا، أن نسقط عليها قوانين البلاغة القديمة فنقول، مثلا، إن هذه الشمس التي تحتسي شايا، ليست سوى فتاة حسناء تشرب شايا وشبهها الشاعر بالشمس. إذن، فالافتقار إلى التعالق الدلالي السياقي الأفقي بين وحدات هذا المقطع الشعري، وما في مجازاته من تغريب ـ هما مما يعطي لدلالته طابع التأجيل.

أما عن روغان الدلالة فلعل من المفيد أن نستذكر ماقلناه عن الحداثة وفكرها وسماتها، وبخاصة فكرة أو سمة التحول والصيرورة. فالحداثة متحولة متجاوزة باستمرار لاتستقر على نموذج أو نماذج محددة، إنها حداثة اللحظة. فهذا مبدأ أو منطلق فكري من منطلقات الحداثة ومبادئها. والطبيعي أن يتأثر مُنتَج الحداثة، ومنه المنتج الشعري، بهذا المبدأ فتتسم دلالة هذا المنتج الشعري بالمراوغة وعدم الثبات والاستقرار. وقد مربنا



امتداح بودلير لرسوم بودان ومانيه مسوغا ذلك بأن هذه الرسوم تلتقط الزمن «المتموج». وفي تقديري أن هذا الزمن المتموج ليس سوى هذه الدلالات المراوغة لهذه الرسومات.

وفي سياق الحديث عن تعدد الدلالة وروغانها وإرجائها، نتذكر حملة التفكيكيين على كل مركز مهيمن مستبدلين بهذه الهيمنة أو الوحدة المركزية تعدديةَ المراكز. نتذكر هذا غير مستبعدين انعكاساته على النصوص ودلالاتها. حملَ التفكيكيون، وبخاصة دريدا، على مركزية الفكر أو المنطق Logocentrisme، وهي حملة، في وجهها الآخر فيما يبدو، على مركزية الدلالة؛ لأن دريدا كما عمل، أو وهو يعمل على تقويض مركزية الفكر، عمل أيضا على تقويض مركزية الصوت Phonocentrisme. فليست مركزية الفكر أو التمركز حوله سوى تمركز حول الصوت، أي الكلمة المنطوقة أو الكلام (الصوت) الذي يمنحه الفلاسفة المثاليون، منذ أفلاطون، امتيازا بسبب ما يضمنه أو ما يُفترض أنه يضمنه من حضور للمعنى المطلق أو المحدد، وذلك مقابل الكلمة المكتوبة أو الكتابة التي يدينها هؤلاء الفلاسفة لا لشيء سوى أنها - حسب دريدا - «يمكن أن تُقرأ وأن تعاد قراءتها في سياقات مختلفة ومتغيرة تكون قابلة للتأويل وغير ثابتة، بدلا من أن تضمن حضور الحقيقة - كما يفعل الكلام، الصوت الحي - ، تكون تابعة للرأي المتقلب»[٨٦]، أي، لأنها (الكتابة) لاتضمن ثبات المعنى بقابليتها للتأويل ونزوعها إلى التملص من التحديد الدلالي. وفي ظل هذه الحملة على مركزية الدلالة وتقويضها يصبح «تحديد» المعنى و«تثبيت»ه أمرا مستبعدا، وبدلا من هذا يأتي تعدده وتأجيله وروغانه مع كل قراءة جديدة وقارئ مختلف. فهذه القراءة الجديدة، أو هذا القارئ المختلف يقترح أو يفترض معنى، لكنه لايثبته لأنه ليس مطلقا. والتفكيكية تطرح حق الاقتراح أو الافتراض لكل قارئ وتعطيه الحرية في هذا، لكنها لاتحسبه قادرا على استنتاج دلالة ثابتة مطلقة، لأن طبيعة النص الحداثي لاتسمح بذلك ولاتنقاد له، ثم إن بعض التفكيكيين (مثل بارت) يؤكد أن وظيفة النقد التفكيكي تحقيق تشتيت المعنى[٨٧] وعدم تحدده وثباته. وإذا كان هناك من ثبات ما للدلالة أو المعنى، فهو ثبات مؤقت لقراءة ما، حتى تأتي قراءة أخرى بدلالة جديدة مخالفة فتقوضها، ولهذا يقول ديمان (التفكيكي): كل قراءة إساءة قراءة[٨٨]. ولعل من الصحيح أيضا أن نقول: «كل قراءة

تقويض لقراءة». ولايحمل هذا التقويض معنى الإلغاء أو الإفناء، وإنما هو نحو من التراكم القرائي الذي يغني النص ويفتح له مزيدا من الآفاق الدلالية حتى لَيبدو أن الأمر تناصٌّ في التلقي مثلما هناك تناصٌّ في الإبداع.

هذه هي أحد أبعاد هوية الدلالة في شعر الحداثة بعامة، بل في أدبها الذي «لايقول سوى أنه لايقول شيئا»[٨٩]، حسب تعبير «فانسان جوف» في سياق توضيحه وتحليله لآراء رولان بارت ومقولاته. وحين لا يقول أدب الحداثة شيئا، فلأن عالمه، فيما يبدو، غير جامد، غير معطًى بصفة نهائية[٩٠]. ومن هنا تأتي الدلالة في أدب الحداثة مثل عالم الحداثة نفسها، متحركة متجددة مؤجلة مراوغة. وفي إطار الهوية المراوغة للدلالة، يعرف «ريفاتير» القصيدة بأنها شيء «يقول شيئا ويعني شيئا آخر»[٩١]. ذلك أنه على الرغم من أن المعنى السطحي للنص الشعري يشير ظاهريا إلى الواقع خارجه، إلا أن بنيته «تتكون من عناصر متنوعة تجعل القارئ يتوصل إلى معنى في القصيدة ليس من الضروري أن يكون على علاقة بأي واقع خارجي» [٩٢]. ويبدو أنه بسبب هذه البنية ذهب ريفاتير إلى القول إنه «حتى القارئ المبتدئ يدرك أن معنى القصيدة (إلا إذا كانت بسيطة بصورة استثنائية) مراوغ وغامض غالبا، مما يوحي إيحاء قويا بأن ما تقوله القصيدة ليس بالضرورة ما تعنيه» [٩٣]. وشبيه بهذا قول «دريدا» بأن «ثمة تناقضا بين ما يقوله النص وما ينوي أن يقوله أو ما يظن أنه يقوله»[٩٤]، وفي هذا إشارة إلى «اللايقينية» التي أَعُدُّها سببا من أسباب كل أشكال التشتت الدلالي، وليس المراوغة الدلالية فحسب.

وفي شعر الحداثة العربية المعاصرة تعد البنية الدلالية المراوغة واحدة من ملامح هذا الشعر التي أدركها أكثر من ناقد. وعند الناقد صلاح فضل تأتي هذه البنية الدلالية المراوغة أحد تيارات ثلاثة رئيسة للشعرية العربية المعاصرة، رصدها في إطار رصده لأساليب هذه الشعرية. وعنده أن هذا التيار «يشمل الآن زمرة كبيرة من المبدعين العرب»[٩٥]، وأنه «الغالب على إنتاجهم اليوم»[٩٦]. فالبنية في هذا الإنتاج، أي، «البنية التي يتعلق بها فهم المقصود بالضبط من النص، وتجتمع في بؤرتها عناصره الدالة تراوغ المتلقي، فلا يكاد يمسك بها حتى تفلت من يده وتنزلق إلى منطقة أخرى»[٩٧]، فهي زئبقية مراوغة مثلما في قول سعدي يوسف:

في زمن الفتنة
والقتل، سأغمض عينيَّ وأنظر للقتل

في هذين السطرين نتابع الدلالة فلا نكاد نهم بالإمساك بها والقبض عليها، حتى تحضر كلمة «أنظر» المناقضة للغمض فتروغ الدلالة بسببها وتنزلق، وننزلق معها إلى متاهة الإبهام. «سأغمض عينيَّ وأنظر للقتل» بنيةٌ مراوغة تخزن دلالة مراوغة ليس من السهل الإمساك بها، وإذا استطعنا فبصعوبة تأويلية بالغة وبلا يقين. ومثلما في قصيدته «بلاد»(٩٨):

صعبةٌ هذه المدينةُ...
لا بابَ لها كي تَدُقَّهُ حين تأتيها
ولا أبراجَ فيها
لا سورَ
لكنّها القلعةُ...
إنّ الهواءَ، هذا الذي يأتي إليها
يرتدُّ عنها
وهذا البرقُ يخبو
إنْ لامسَ الغيمُ أطرافَ تضاريسها
فلا رعدَ
لا رعدَ...
النّساءُ اللائي وُلدْنَ بها
سوفَ يلِدْنَ...
الرّجالُ سوفَ يسيرونَ سرايا
لكي تظلَّ المدينة
قلعةً خارجَ المدائنِ
حصِْناً
للموالي
وجنّةً للرَّهينة.

ففي الأسطر الأولى تنفتح الدلالة بانفتاح هذه المدينة، بخلوها من الأبواب والأسوار والأبراج، لكنها تنغلق وتهرب بانغلاق هذه المدينة «لكنها القلعة».



ولاتكاد بعض أبيات القصيدة تعطينا دلالة بأن هذه المدينة مصابة بالعقم أو مهددة به، حين يرتد الهواء عنها ويخبو البرق فلا رعد ـ لاتكاد الأبيات تعطينا هذا المعنى أو توحي به، حتى نفاجأ بنقيضه وهو الإنتاج؛ «فالنساء اللائي ولدن بها سوف يلدن» فنصبح بهذا أمام دلالة مراوغة من الصعب الإمساك بها.

الإنشائية والتغريب

إلى هنا نوشك أن ننتهي من تناولنا لأشكال التشتت الدلالي أو مفرداته، بوصفه مظهرا من مظاهر الإبهام الدلالي في شعر الحداثة العربية المعاصرة. ورغم تناولنا لكل واحد من هذه الأشكال أو المفردات على حدة، إلا أننا نستطيع، من خلال هذا التناول، أن نحكم بأنها تبدو متداخلة متشابهة في المفهوم أكثر من كونها متمايزة. ولهذا فإن ما ارتأيناه من ظروف أو أسباب موضوعية لهذا التشتت، منسحب على أشكاله من تعدد ولانهائية وكثافة وإرجاء ومراوغة. لكنا إلى جانب هذه الظروف الموضوعية نرى أن نضيف سببا آخر نستطيع أن نصفه بأنه توجه إبداعي متأثر في بعضه بتوجه نقدي. هذا التوجه الإبداعي هو أن شاعر الحداثة نفسه مهتم ببنية جمالية شكلية أكثر من اهتمامه ببنية مضمونية محددة واضحة مسبَّقة، أي إن جمالية المضمون أو شعرية المضمون، على هذا المستوى، تراجعت مقابل جمالية أو شعرية الشكل. لم يعد النص الشعري الحداثي مهتما بأن يعبر عن فكرة أو أن يوصل معنى، لأن من المناحي الأساسية للحداثة رفضها للغرض أو الدور الاجتماعي للأدب. في الحداثة ـ كما يقول أحد شعرائها أدونيس ـ «لاوظيفة للإبداع إلا الإبداع»[٩٩]، و«السمة المباشرة في الأعمال الإبداعية الكبرى هي شكلها المختلف. ولايختلف الشكل إلا إذا كان ينقل معنى مختلفا، لاشكل إذن إلا بالخروج من المعنى المسبق. وهذا الخروج هو في إطار الثقافة الإسلامية العربية، تغيير للعلاقات بين الكلمات والأشياء المحسوسة أو الشخصيات، وتغيير في الوقت نفسه للعلاقات بين الكلمات والأشياء غير المحسوسة، أو المجردات. إنه تغيير لعلاقة الإنسان بالعالم على مستوى اللسان، وعلى مستوى الكيان ... قل لي ما شكل تعبيرك الشعري أقل لك ما شعرك، وما لغتك، وما معرفتك، ومن أنت ... لئن كان هناك معنى، فإنه موجود بالشكل وبدءا منه»[١٠٠]، فهذا احتفاء واضح بالبنية الشكلية للقصيدة ودعوة حداثية عربية إلى

الاهتمام بها. وهو توجه متناغم مع توجه حداثي عالمي، قيمة القصيدة فيه، هي في وجودها الذاتي، ليس لها هاجس إلا أن تكون لا أن تعني. وصار هذا الوجود أو الكينونة الذاتية، هو ما يميز لغة الشعر عن لغة الكلام العادية؛ إذ تهدف الأخيرة إلى التعبير عن معنى معين، في حين أن الشعر قيمة ذاتية[١٠١]. ولعل هذا كان بتأثير من الشكليين، فمعروف أنهم يؤكدون على استقلالية لغة الشعر وأنها ذاتية الغاية ما دامت هي غير قادرة على أن تحيل إلى شيء خارجها، هي لغة مختزلة إلى عناصرها المادية مثل الأصوات[١٠٢] التي يحاولون تعميق الانتباه إليها. وفي لغة الشعر ـ كما يذهبون ـ استخدام واع لمختلف الأنساق والحيل مثل تكرار هذه الأصوات، أما في لغة الكلام العملي العادي فيطغى المحتوى أو المعنى على الخواص الشكلية[١٠٣]، فلا تُكتشف الأدبية مثلما تُكتشف باللغة الشعرية وباستخدامها الواعي لمختلف الأنساق والحيل التركيبية. مع الشكليين بدأ التركيز على النص الأدبي نفسه، وصار بنية إشارية أكثر مما هو تمثيل للواقع أو محيل إليه. ومع الشكلانيين وجد ما يمكن أن نسميه «الانبهار بالبنية الشكلية» وقدرتها على «إنتاج» المعنى بدلا من «نقله». وبهذا تقدمت طريقة التعبير واتخذت الصدارة؛ فليس المهم ما تقوله وإنما كيف تقوله. وهذا صحيح، في تقديري، لكنه قاد الشعراء إلى مغامرات تجريبية في البنية الشكلية أدت إلى تشظيها وتشظي الدلالة معها. لنقرأ، مثلا، قول طلال الحسيني[١٠٤]:

«نعم كانت

والآن فاحت ذكرى ـ تعبير اضطراري ـ

وللجسد صورة عنه ـ إضافة ـ لا مضاف

إليه لا يوجد

....

....

ليس هذا ـ وذاك ـ الصوت

الصوت خطأ نحوي

فيه

تتشابك الأخطار نحوك. أكتب:

يغمض المعنى جفنيه لتفتحهما

النهاية»

فأول ما يصدمك في هذا القول تفككه وتشتته بوصفه جسدا تعبيريا. حتى الأصوات التي طمح، أو اعتقد الشكلانيون أن لغة الشعر تُعمق الانتباه إليها ـ ليست مسموعة هنا. وإذا سمعت فعلى نحو يبدد الدلالة لا يجمعها؛ إذ في هذا النص يتسنى للدوال ما تشاء من لعب حر، فيه «يغمض المعنى جفنيه» أو يتوتر ويقلق فيتشذر. ولعل مما يصدق على هذا القول ونحوه من الأقوال الشعرية ما وصفه به «ديزيرة سقال» قائلا: إنه شعر «لغوي الهدف قبل أن يكون أي شيء آخر»[١٠٥]. وأن تكون اللغة هدفا في ذاتها، يعني إغراقا في «اللغوية» كما ذهب أحد النقاد (محمد عبدالمطلب)؛ ذلك أن المبدع يصنع بهذه اللغة وفيها «ما شاء من تكوينات يتعالى بها على محفوظه القديم والقريب، لأنه يحاول أن يدفع اللغة للتعبير عما لم تتعوده، ويطوعها لمهمات ووظائف لم تكن من اختصاصها، فمن العبث ـ عند الحداثيين ـ توظيف اللغة للتعبير بما يمكن أن يأتي في صيغة نثرية»[١٠٦]. بعبارة أخرى: شاعر الحداثة العربية المعاصرة (وليس هذا تعميما بقدر ما هو تشخيص وتوصيف) متمرد على الشكل اللغوي المألوف، يحاول الإنفلات منه ومن طرائقه وقواعده، وإذا كتب فخارج هذا الشكل أو الواقع اللغوي الشائع، أو الذي كان شائعا في القصيدة الكلاسيكية. وإذا كان هذا الاهتمام بالبنية الشكلية هو من تأثيرات الشكلانيين، كما قدرت، فهو من تأثيرات البنيويين أيضا؛ فالبنيوية تركز على أدبية الأدب، وتهتم بأنساق النص وأنظمته[١٠٧] الداخلية، وكيفية تكونها بدلا من دلالته. وعلى هذا، فالخطاب الأدبي في منظور كل من الشكلانيين والبنيويين صياغة لغوية مقصودة لذاتها، أي أن اللغة فيه ليست مجرد قناة تعبر منها الدلالة فيتلقاها المتلقي، وإنما هي غاية في ذاتها. وهذا يعني غياب الوظيفة المرجعية لهذه اللغة وهذا الخطاب معا، مقابل حضور وظيفة أخرى هي «الإنشائية» أو «الأدبية» التي بسببها، فيما يبدو، وصف «تودوروف» الخطاب الأدبي بأنه ثَخِن غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره واختراقه، كما أنه حاجز بلّوري طُلي صورا ونقوشا وألوانا فَصَدَّ أشعة البصر أن تتجاوزه[١٠٨]. هذا التوجه النقدي بالخطاب الأدبي (ولغته) إلى عده عالما مقصودا لذاته، مكتفيا بها، منغلقا عليها - هو، في تقديري وكما يذهب أحد الباحثين، «مما ساهم في تركيز بلاغة الغموض في النص الحديث بشكل ملغز أحيانا»[١٠٩] لأن في هذا التوجه تغليباً للوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية في النص الشعري مما يجعل منه حقلا دلاليا

معقدا[١١٠]. وعلى هذا، فبقدر تراكم الإنشائية في النص الشعري، تعظم نسبة الإبهام والتشتت الدلالي فيه. تراكم الإنشائية وتعاظمها يعني تركيز الأداء على عملية الإبداع ذاتها، على تجربة التعبير من دون أن يكون الهدف «إبراز معبَّر عنه يتسم بالوضوح والصفاء والاكتمال»[١١١]. وهذه الإنشائية، هي أحد أبعاد أو جوانب الحداثة الإبداعية التي كرستها، فيما يبدو، الحداثة النقدية منذ أن وضع «رومان جاكوبسون» وظائف الخطاب الأدبي الست، وجعل الإنشائية، من بينها، هي الوظيفة المهيمنة. ثم تكرست الإنشائية تقنية، كثيرا ما تؤدي إلى تغييب الدلالات أو تشتيتها. وهذه التقنية التي تؤدي إلى تغييب الدلالات، تعتبر ـ كما يذهب صلاح فضل ـ «الملمح الرئيس في شعرية الحداثة»[١١٢]، وفيها يحصر الشكليون تأثير النص من دون اعتبار لمرجعياته. وهذه التقنية، أيضا، هي التي نهضت، من داخلها، بوظيفة أخرى ينشدها الشكليون وهي التغريب: تغريب الأشياء. والتغريب أو الغرابة ملمح فني مطلوب في الشعر في كل أزمانه وعلى كل مستوياته. وقد مارسه بعض الشعراء القدامى عن وعي، ووصفوا به قصائدهم مثل أبي تمام في قوله[١١٣]:

وغـرائـب تأتيـك إلا أنهـا ... لصنيعك الحسن الجميل أقاربُ

وقوله[١١٤]:

إليك أرحنا عازب الشعر بعدما ... تمهل في روض المعاني العجائبِ

غرائب لاقت في فنائك أنسها ... من المجد، فهي الآن غير غرائب

وهي غرائب من ناحية فنية، أي أنها بتقنيتها الأسلوبية، وكيفيتها الصياغية تبدو غريبة عجيبة. وقد كان هذا التغريب في شعر أبي تمام أحد أسباب غموضه في نظر بعض المتلقين والنقاد.

ومثلما مارس الشعراء القدماء هذا التغريب عن إدراك لقيمته الفنية الجمالية، أدركه النقد القديم أيضا؛ فالجاحظ يعلل تضاعف حسن الكلام في الصدور وكبره في العيون بهذا التغريب الفني «لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع»[١١٥]. ولعله من أجل هذه الغرابة الفنية في الشعر، نفى الجاحظ القدرة على ترجمة الشعر ونقله؛ فبهذه الترجمة يسقط «موضع التعجب منه» ويصير كالكلام المنثور[١١٦]، أي يسقط

هذا التغريب الفني فلا يعود معجبا. وعبدالقاهر الجرجاني يلتمس هذه الغرابة في الجمع بين المتنافرات المتباينات؛ لأن الصورة «كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصدرها أوجب»(١١٧). وإذا استعرنا مصطلح كمال أبي ديب «جماليات التجاور» قلنا إن عبدالقاهر معجب بما يمكن تسميته بـ «جماليات التجاور بين المتباينات» في النص الشعري. والتعجيب أو التغريب عند حازم القرطاجني «يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التّهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، والجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها»(١١٨). وواضح من كلام القرطاجني أنه يعد التعجيب منتَجا لهذه التقنية الأسلوبية، فهو وظيفة من وظائفها كما قلت سابقا. وإذا كان الشكلانيون يحصرون تأثير النص في هذه التقنية كما سبق القول، فإن حازم القرطاجني يعدها من مقويات هذا التأثير «ويُحسِّن موقع التخييل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثير النفس لمقتضى الكلام»(١١٩). وكان ابن رشد يوجب أن يجمع الشعرُ الغرابة من جميع الجهات. ومع هذا الاحتفاء الواضح بالغرابة الشعرية عند القدماء شعراء ونقادا، إلا أن درجة هذا الاحتفاء وهذه الغرابة دون مستوى ما هي عليه عند الحداثيين بكثير.

تغريب الشعر أو الغرابة فيه، إذن، خصيصة لصيقة به، بل بالفن بوجه عام، فالعجيب جميل دائما كما يقول السرياليون. ولعله لهذا وصف «برونز» العمل الإبداعي، شعرا أو غيره، بأنه «الدهشة الفعالة»(١٢٠)، إذ لولا هذا التغريب فيه لما امتلك الإدهاش الفعال. لكن هذا التغريب مع الشكليين، فيما يبدو، لم يعد له ذلك المفهوم المقبول فنيا ونقديا في عصره في الأقل. ولم يعد كما كان عند الرومانسيين مرتبطا بالعفوية والتلقائية، وبعيدا عن التقنيات الأسلوبية المعقدة. التغريب عند الشكلانيين وبخاصة عند «شكلوفسكي» يعني تعمد غموض الدلالة وتعقيد البنية (١٢١). ولعل شكلوفسكي، في الشكليين، هو رافع لواء التغريب؛ ففي دراسته «الفن تقنية» يقول: «إن غموض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تُدْرَك وليس كما تُعْرَف. وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها،

وجعل الأشياء صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولابد من إطالة أمدها، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية»[١٢٢]. يريد الشكليون أن يغرّبوا الأشياء، بإسقاط الألفة عنها، من أجل أن يعيد إلينا هذا التغريب الفني وعينا بهذه الأشياء التي فَرَغَتْ من دلالاتها بفعل اتصالنا المتكرر بها حتى أصبحت موضوعات يومية مألوفة. ولأن الفن عندهم «وسيلة لاكتساب خبرة بفنية الموضوع»[١٢٣] طمحوا، من وراء هذا التغريب، إلى صعوبة فعل الإدراك ومداه؛ فعملية الإدراك والتلقي غاية جمالية في ذاتها، وبقدر ما تصعب ويطول أمدها تتبلور وترقى. هذا المستوى أو المفهوم للتغريب عند الشكليين، أخذه بتزيد شعراء الحداثة ونسجوا بمنواله شعرهم، ولهذا فإن من أسباب ما في شعرهم من تشتت وروغان دلالي ونحوهما، هو كون الفن محوِّلا غرائبيا عندهم. ولعله، بسبب هذا المحول الغرائبي، رأى «ايخنباوم» العمل الأدبي توترا جدليا بين أجزائه وكلياته، وصراعا معقدا بينها[١٢٤]. وهذا التوتر أو الصراع، هو «التفاعل» الذي ينشأ به شكل العمل الأدبي بوصفه ظاهرة ديناميكية عند «تينانوف». ولانحسب إلا أن هذا التوتر والصراع والتفاعل سيقود إلى دلالة غائبة أو مشتتة أو مراوغة.

إلى جانب ما ذكرناه عن الشكلية ودعوتها إلى التغريب، وإشارتنا إلى البنيوية، ودور هذه المناهج النقدية، بنسبة ما، في تشتيت الدلالة ـ إلى جانب هذا نذكر أن هناك توجها نقديا ينحاز بصراحة إلى جماليات التشتت في الشعر. وهنا نذكر «ليفين Levin,S.R.» وهو صاحب نظرية «بنية الازدواج» المتحققة بتحقق صيغ متماثلة صوتيا ودلاليا، والتي تُكوِّن، في رأيه، بنية القصيدة وتضمن وحدتها وتماسكها ـ هذا الناقد يذهب إلى أن كون الوحدة شيئا أساسيا في القصيدة، شيء لايعني ضرورة تحقيقها على حساب التعقيد؛ «إذ ينبغي للقصيدة أن توجد التعقيد لا أن تلغيه»[١٢٥]، ووجود التناغم كاملا فيها يسبب لها الابتذال التام. ويمثل لذلك بأغاني الأطفال والتراتيل والشعارات من كل نوع؛ ففيها تُستعمل بإفراط كل الأدوات الشعرية مثل الوزن والقافية والإيقاع والتركيب والأداء اللفظي وغير ذلك [١٢٦]. ومن الواضح أن كل هذه الأدوات التي ذكرها «ليفين» هي أدوات تحقق التماسك والوحدة في القصيدة، لكنه لا يريد تماسكا أو وحدة تتحقق عن طريق ابتذال هذه الأدوات، ويفضل تشتتا فنيا ولو قاد إلى التعقيد والإبهام الدلالي. كما نذكر من النقاد، الذين ينحازون، فيما يبدو، إلى جماليات التشتت،

«فورد» وهو من الحداثيين الإنكليز، فقد أوجب هذا الناقد على الفن أن يتواءم مع التنافر و«ذبذبة» الحياة «الغامضة»[١٢٧]. ومع أن مايكل ليفنسن يؤكد أن فورد، في هذا المنحى، يفكر في حياته بالذات؛ إذ لم يكن نظاميا دقيقا، إلا أن طابع الحياة المتزامن مع ظهور الحداثة وتبلورها لم يكن بريئا من التنافر والذبذبة، ولهذا نرجح أن يكون هذا التوجه لفورد، توجها متأثرا بهذا الطابع للحياة العامة وليس بحياته فحسب. وفي النقد الحداثي العربي نفسه نجد من النقاد من يجهر بهذا الانحياز مصرحا بالانشغال بجماليات التشظي والاحتفاء بها بدلا من جماليات الوحدة، وهو الناقد «كمال أبو ديب»[١٢٨]، فهو في حوار معه يقول: «عملي الأخير لايسعى إلى محاولة كشف الوحدة في النصوص الأدبية، كما كان عملي السابق، بل يحاول أن ينتهج جماليات التشظي، جماليات اللاوحدة، جماليات التشرذم، جماليات اللاانسجام»[١٢٩]. وهذا يذكِّرنا بتعريفه أو تشخيصه للشعرية بأنها «جوهريا لاخصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله. اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب؛ لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي المتجانس، المألوف (النثري). أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي، الشعرية»[١٣٠]. ولعل كتابه «جماليات التجاور» هو تأكيد أو تطبيق عملي لهذا التوجه؛ ففيه يتساءل عن جدوى الجماليات النابعة من مفهوم الوحدة، كما يعبر عن موقفه المتشكك. بل الرافض أحيانا للوحدة وجماليات الوحدة، والداعي إلى السعي لاكتشاف جماليات التشظي واللاتناغم[١٣١] انطلاقا من أن جماليات الوحدة «تتجذر أصلا في رؤيا رومانسية صوفية للإنسان والطبيعة والماوراء» ... و«أن هذه الرؤيا قد انهارت ولم تعد تصوغ موقف الإنسان المعاصر من الوجود أو من الآخر أو من نفسه أو من العمل الإبداعي ذاته، لاعلى مستوى التلقي ولا على مستوى الإنتاج»[١٣٢]. ولهذا يطرح مصطلح أو مفهوم «جماليات التجاور» دونما تجانس وانسجام في هذا التجاور[١٣٣]، بديلا لـ«جماليات الوحدة»، ربما في إطار طموحه إلى تحرير النقد ـ كما يقول ـ «من جماليات الوحدة والتناغم والتجانس وسيطرة اللغة النقدية السائدة والمفاهيم الدارجة ومحتمات التناسق والاكتمال والمعنى الواضح والإفصاح الدقيق عن معنى، وعن معنى واحد متناسق لايأتيه التهافت والباطل»[١٣٤]. وهو، بهذا، ينعَى على النقد العربي أن يظل «مسكونا بهاجس المعنى والبحث عنه واصطياده محددا تحديدا متناسقا»[١٣٥]. ولم يَنْعَ أبو ديب على النقد العربي ما نعاه إلا لأنه يعتقد أن شيئا بالغ الأهمية قد حدث

في العمل الإبداعي نفسه، وهو أن هذا العمل «لم يعد يفصح عن إيمان بالوحدة، ولم يعد موحدا أو مجسدا لرؤيا توحيدية، بل أصبح متشظيا متفتتا يشف عن رؤيا تفتيتية»[١٣٦]. وهذا الشيء البالغ الأهمية الذي حدث في العمل الإبداعي، هو ما عبر عنه أيضا بـ«ظهور نمط من البنية متشظ وبروز ما أسميته [يعني نفسه] «لغة الغياب» و«إشكالية الدلالة»، وبدأ كمال أبو ديب [الكلام لا يزال لـ «أبو ديب»] يتحدث عن البنية اللامبنية أو بنية التشظي ويسعى إلى ابتكار مصطلح نقدي جديد قادر على اقتناص الظاهرة الجديدة»[١٣٧]. وإذا كان أبو ديب قد نعى على النقد العربي أن يظل مسكونا بهاجس المعنى والبحث عنه واصطياده محددا، فمن الممكن أن ينعَى أحد عليه (أبو ديب) تَحَوّلَه إلى ناقد مسكون بهاجس البحث، في النصوص الإبداعية، عن جماليات التشظي فقط رافضا الوحدة وجمالياتها، لأن رفضه هذا يعني، في وجهه الآخر، رفضا للتعدد الذي يَحتفي به. وفي هذا مفارقة ربما لم يفطن لها أبو ديب. ومن المحتمل أن يتعاظم هذا النعي إذا ما ذهب أبو ديب في هذا التحول إلى حد أن تكون نصوصه النقدية نفسها نصوصا متشظية بعد أن صار ـ كما يقول ـ يكتب النص المتشظي، وأصبح الفضاء الإبداعي لنصه النقدي «يتشابك على مستوى اللامعنى واللاوحدة مع نصوص شعرية عربية مثل نصوص محمود درويش»[١٣٨]، وقد أورد بالفعل في كتابه «جماليات التجاور ٧٩ ـ ٨٤» نموذجا لهذا النقد المتشظي الذي وصف لغته بـ «الزئبقية الهلامية التي لاتعرف ما تريد أن تزعم أنها تقوله، دع عنك أن تعرف إن كانت تقول ما تريد أن تقوله أو لاتقوله»[١٣٩]، ثم إن من يقرأ هذا الكتاب سيسترعي انتباهه ما فيه من شطوب كأن «أبوديب» بها ينقض تراتب نصه النقدي وتماسكه إمعانا في تشظيه. فهل هذا النقد المتشظي هو الأسلوب النقدي الجديد القادر على رصد واقتناص ظاهرة التشتت في النص الحداثي الإبداعي؟ وهل هو قادر على إعطاء إجابة مريحة نقديا عن إشكالية الإبهام الدلالي في هذا النص؟ لست متفائلا؛ فما يبدو هو أن هذا النقد، إلى جانب كونه ذاتيّ الغاية فيما يبدو، سيضعنا أمام إشكالية أخرى إلى جانب إشكالية الغموض أو الإبهام الشعري، وهي إشكالية الغموض والإبهام النقدي. وهي إشكالية تُذكِّر بالمفارقة التي يدور حولها كتاب «العمى والبصيرة» لِـ«بول دي مان» التفكيكي. ومؤداها أن النقاد لايصلون إلى البصيرة النقدية إلا خلال نوع من العمى النقدي، متبنين نظرية، أو منهجا يتضارب تماما مع الاستبصارات التي يؤدي إليها هذا المنهج؛ كأنهم لايتوصلون إلى

تحقيق استبصاراتهم النقدية إلا لأنهم «في قبضة هذا العمى الغريب»[١٤٠]، والأمر في نهاية المطاف هو تحول هذا النقد الذي يبحث في المعنى الملتبس إلى نقد ملتبس. فهل وقع أبو ديب في هذه المفارقة، أو في قبضة نحو من هذا «العمى الغريب» ليحقق استبصاراته النقدية؟ ربما، وبخاصة أن تناوله للنّصوص الشعرية التشظية الملتبسة جاء بخطاب نقدي متشظ ملتبس. ولسنا نجهل ولا ننكر أن الخطاب الشعري الحداثي بتقنياته الصعبة الغامضة، يحتاج إلى خطاب، أو يغري بخطاب نقدي حداثي مكافئ بطريقة صياغته، وبكيفية تناوله للنص ومعالجته له، كما لانجهل ولاننكر أن هذا الخطاب النقدي الحداثي يحتاج إلى أن يستفيد من مناهج النقد الحديثة، وهي بانقطاعاتها وتجاوزاتها ومرجعياتها الفكرية والفلسفية وبمصطلحاتها، صعبة غامضة أيضا - لانجهل ذلك ولا ننكره، لكن غموض هذا الخطاب النقدي إلى درجة أن يسهم في إبهام النص الشعري بدلا من أن يضيئه للمتلقي، وإلى درجة أن يكون هذا الغموض متعمدا عند بعض النقاد، وإلى درجة أن يشكو منه نقاد آخرون[١٤١] ـ هو غموض لايسهم في ردم الفجوة بين المتلقي ونص الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، وإنما يعمقها بسبب التباسه وتشظيه؛ فمع أن هذا النقد المتشظي هو، فيما يبدو، نتيجة للإبداع المتشظي، إلا أنه، في تقديري، سيشكل رقما جديدا في قائمة أسباب تشتت النص الشعري الحداثي فيزداد هذا التشتت مساحة ودرجة؛ ذلك أن بعض الشعراء يحب أن يركب موجة النقد ويرضيها في الوقت نفسه، وبعضهم يظن لها صدقية نقدية لامفر من الامتثال لأحكامها وتنظيراتها.

ولعل من المفيد أن ننهي ما نحن فيه ببعض النصوص الشعرية التي يرى فيها كمال أبو ديب تمثيلا لهذا التشظي بسبب خلوها من الروابط، وكونها لاتملك وشائج أو وحدة داخلية ولا تجسد نظاما وإنما انهيارا للوحدة[١٤٢]. لنأخذ النص الأول لمحمد متولي [١٤٣]:

«مترنحاً ينـزف البيانو مقطوعة قد تذيب الجليد الكريستالي الذي - عشش
في إصبعه الحجري بينما أكتب ثدياً يترنح من بركة حتى السديم، دفئاً في حلة
أرجوانية يستوعب لغة الأفق ولاتعزفه العذراء
الموسيقى.. خلفية لا اكثر
غرف ضبابية وبطل يرسم الإناث أعضاء تناسلية».

ولنأخذ النص الثاني له أيضا [١٤٤]:

«نستأجر غرفة لقلبي البيض

والضحكات.. ووجع الرأس عود

ثقاب في آخر السهرة

نطفىء آخر لمبة

فيشرق نهد نسيناه

في جيبة القميص»

ولنقرأ النص الثالث ليحيى حسن جابر(١٤٥):

«نلوي برؤوسنا ناحية قلاع مرصوصة بالغيم

أعناق محلولة من براغيها

جلودنا الطرية

تتجفف على التلال

كفراش للإوز البري

والشمس قطة

تلحس الليل ليتشقق لسانها

على فجر أزرق

ونردد:

هل تتسع السماء لنجمة أخرى؟»

هذه النصوص الثلاثة كما يقول أبو ديب: «ألوان في فضاء أولي سماته التنوع والاختلاف وتعدد الأصوات والتعارض والمطابقات وصعوبة تبلور خيوط موحدة منتظمة جامعة»(١٤٦)، أي، إنها بعبارة أخرى لا تتوالى منطقيا ولا دلاليا ولا خطيا. ولهذا جاءت درجة التشتت فيها عالية تحجب ما تنوي قوله، وتمنعه من أن يتمركز في بؤرة دلالية واحدة.

والسؤال هو: هل مجرد التعارض وصعوبة تبلور خيوط موحدة منتظمة جامعة في النص الشعري على نحو ما هو وارد في هذه النصوص ـ كافٍ أو مسوغٌ لتناولها بهذا «النقد المتشظي»؟ إذا كانت الإجابة السليمة هي نعم، فإن «أبوديب» ربما لن يجد الوقت الكافي لنقد مثل هذه النصوص لكثرتها.

6 إبهام العلاقات اللغوية

تتعالق فصول الباب الذي نحن فيه (مظاهر الإبهام) في كثير من جزئياتها إلى درجة أنه يمكن القول إن بعضها يغذي بعضا. وعلاقة الفصل الذي نبدأه الآن، بالفصلين اللذين سبقاه، هي أن مهمته الرئيسة، كونه يبحث في الآلية الصياغية أو الأسلوبية (أقصد اللغة) لمظهري الإبهام اللذين تناولناهما في هذين الفصلين؛ ذلك أن اللغة، بكيفية معينة، تسبب الغياب والتشتت الدلاليين.

وقبل أن نتناول اللغة «الشعرية» وما نالها في شعر الحداثة العربية المعاصرة من إبهام في علاقاتها، نحب أن نوضح أن الشعر منتوج نشاط شعوري إنساني داخلي يصل إلى درجة التشوش والتعقد. أي، إنه، بطبيعته، فن غامض ربما يستعصي علي الكشف بسبب هذا الجو النفسي الحرج الذي أبدع فيه. ففي لحظات الإبداع الشعري يكون الشاعر أمام حالة تدفق شعوري ضاغط. وما يستوحيه أو يتداعى إليه أو يتكون عنده من معان وأفكار، إنما يتكون في قبضة هذا الشعور المتدفق الذي ينبع من أشد المراكز غموضا عند الإنسان. وهذا هو مما جعل «جان برتليمي» يقرر أن «الشعر شيء غامض، ولا يستطيع أن

«أملأ هذه الصحائف كل صباح ثم أشعر أنها أضيق من أن تسع خواطري الفائضة المضطربة، وأعجز من أن تصور عواطفي الملتهبة».

لامارتين

يكون غير ذلك ما دام ينبع من أشد مراكز الشاعر غموضا، وما دام يصل إلى كل منا في أشد مراكزه غموضا»[١]، أي، إن هناك شيئين متشابهين تضافرا، مع غيرهما، على إغماض الشعر وهما منبعه الشعوري الغامض عند الشاعر، ومصبه الشعوري الغامض عند المتلقي. وهذا المنبع الشعوري المتدفق الغامض عند الشاعر، هو نحو مما يعبر عنه الناقد الانجليزي «س. م. بورا» بحالة الخلق الفائض القوي التي تمر على الشاعر «فقد تأتيه حالة الخلق في فيض قوي يغمره ويحجب طرقه العادية في التفكير ويأبى أن يخضع لأي تصنيف مألوف»[٢]. وحجب طرق التفكير العادية بسبب هذا الفيض القوي الغامض يعني حجبا للمعنى وإبهاما للدلالة. ومع أن الحواس والعقل يعملان معا، إلا أن الشاعر في هذه الحالة الشعورية الغامرة لايستطيع التمييز بينهما[٣] بسبب انطماس الحدود بينهما في هذه الحالة. وانطماس الحدود يعني التباسا وعدم تحدد. بعبارة أخرى، إن هذه الحالة الشعورية المتشوشة المضطربة المعقدة، تقود (ربما دون وعي) إلى التعبير عنها بأسلوب صعب لايخلو من تعقيد والتباس. ولعل الأمر هو نحو مما يعبر عنه «ت. س. إليوت» بقوله: «إذا تشكيت من غموض الشاعر، ومن تجاهله في الظاهر لك ـ أنت القارئ ـ أو من أنه لايكلم إلا حلقة من أهل الفن أنت منها منفي محروم، تذكر أن ما كان الشاعر يحاول أن يفعله هو أن يصوغ شيئا في كلمات لايمكن أن تصاغ في أي نسق آخر»[٤]؛ فالشاعر يحاول أن يصوغ شعورا غامرا فياضا لايخلو من الاختلاط والاضطراب وعدم وضوح الرؤية، لكن هذا الشعور النوعي لايمكن أن يُصاغ إلا في نسق أسلوبي متجانس معه. وفي تقديري أن هذا الشعور النوعي لحظة الإبداع الشعري هو مما دفع «ويليام امبسون» إلى القول إن «مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها»، وهو، أيضا، مما جعل «رومان ياكبسون» يكرر قول امبسون[٥]. ذاهبا إلى أن «الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه ملمح لازم للشعر»[٦]. الغموض، إذن، متجذر في الشعر، وخاصية داخلية فيه، وملمح لازم له. وهذا يعني أن الغموض طبيعة الشعر أو أن من طبيعته أن يكون غامضا. بل ليس الشعر نفسه هو وحده الغامض ـ كما يذهب ياكبسون ـ «وإنما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضا»[٧]. وهذا يذكرنا بما مر قبل قليل حين ذهب «جان برتليمي» إلى أن الشعر لايستطيع إلا أن يكون غامضا ما دام ينبع من أشد مراكز الشاعر

غموضا، وما دام يصل إلى كل منا في أشد مراكزه غموضا، كأن هناك إحساسا بأهمية هذا المركز الشعوري الغامض ودوره الواضح في إغماض الشعر وإبهامه. وما قرره برتليمي من أن الشعر لايستطيع أن يكون واضحا، قرره، أيضا، أحد رواد الحداثة الشعرية العربية المعاصرة (يوسف الخال) بقوله: إن من شأن الشعر «أن يمنع الألفاظ من أن تتصرف تصرفها في النثر، أي أن تفرغ معانيها مباشرة بلزوم جانب الوضوح والخلو من التكثف والتعقيد»[٨].
ولعل هذا الغموض الذي يعتقد الحداثيون أنه جوهري في الشعر، ثم ربطه بالتصوف والسحر واكتشاف المجهول وخلقه في آن واحد، هو مما جعلهم يهدفون إلى إيجاد أوخلق لغة تتيح تسجيل الرؤى و«خلق المجهول». هذا، إضافة، إلى أن الرغبة في خلق لغة جديدة، تأتي في سياق رغبة عارمة عند الحداثيين في خلق «الجديد» بوجه عام، يقول رامبو: «خلقتُ الأعياد جميعها، والانتصارات جميعها والمآسي جميعها. وحاولت أن أخلق أزهارا جديدة، وكواكب جديدة، وأجسادا بشرية جديدة، ولغات جديدة. واعتقدت أنني اكتسبت سلطات فوق طبيعية»[٩].

اللغة الشعرية

في ضوء ما تقدم نستطيع القول إننا أمام فن إبداعي لاينضب معين غموضه، مادام يغترف من أشد المراكز غموضا عند المبدع، وينتهي إلى أشد المراكز غموضا، أيضا، عند المتلقي. ولعله، من أجل هذا، نفى الناقد «صلاح فضل»، في سياق حديث له عن الرؤيا وانبهامها، أن يكون الإبهام مأزقا تعبيريا، وإنما هو شيء كامن في جذور الشعر ومرتبط عضويا بطبيعته[١٠]. وفي تقديري أن الشاعر مع هذا الشعور النوعي الذي يغمره لحظة الإبداع، هو في نحو من الرؤية والرؤيا المنبهمتين. وإذا كانت طبيعة الشعر على هذا النحو، أي طبيعة غامضة، فالمتوقع أن تنعكس هذه الطبيعة على لغة الشعر نفسها؛ فاللغة مادة هذا النسيج الذي هو الشعر، وبدون اللغة على كيفية معينة، لايكون شعر. اللغة هي متكأ الشعر، أو كما يقول «بول فاليري»: «الشعر فن يعتمد على اللغة»[١١]. وحسب «أراجون» «ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة»[١٢]. لم يقل أراجون «ما لم يكن هناك لغة» وإنما قال «ما لم يكن هناك تأمل في اللغة» إشارة إلى أهمية وظيفتها وقيمتها الإبداعية، وأنها لغة «متأمَّلة» جيء بها على هيئة

خاصة بعد تفكير وتدبر وجهد إبداعي. ولعلي لست مبالغا إن قلت: إن وراء كل قصيدة عظيمة لغة؛ فاللغة الساذجة الباردة الخاملة لاتصنع شعرا، وإنما تصنعه اللغة المتحركة المليئة بالمنعطفات والتموجات الإبداعية. ولعل من أبرز ما يميز شعراء الحداثة العربية المعاصرة، هو إدراكهم لقيمة اللغة وأهميتها للقصيدة ومكانتها فيها، ثم لهذا الجانب التفاعلي بين الشعر واللغة؛ فعند أدونيس أن «في كل قصيدة عربية عظيمة، قصيدة ثانية هي اللغة»[١٣] وإلا هجرتها الشعرية وأصبحت طبلا فارغا ربما يكون له جعجعة لكن ليس له نغم شعري مفرح. واللغة عند يوسف الخال هي وسيلة الشعر إلى الحدس والرؤيا، ولذلك «كان الشعر لغة، أي وليد مخيلة خلاقة لاتعمل عملها الفني إلا باللغة. واللغة في الشعر شكل ومضمون معا»[١٤]. واللغة عند جماعة «إضاءة ٧٧» هي ـ كما جاء في العدد الأول من مجلتهم ـ «عماد الكتابة، أي عماد تشكيل موقف الفنان من الواقع الطبيعي والاجتماعي»[١٥]. وهذا الواقع لابد من أن يُدرك ويُشكَّل جماليا بعيدا عن المحاكاة أو النقل الآلي، وبواسطة اللغة، فهي القادرة بطرائقها التعبيرية المجازية على خلق موازاة رمزية لهذا الواقع. ولأن تشكيل الواقع جماليا لايعني، في مفهوم الحداثة، مسه برفق وإنما خلخلته وزعزعة أركانه، فقد كانت اللغة المنشودة لغة لها قدرة الاختراق والفضح والهدم ثم البناء، بناء بنية مغايرة لبنية الواقع رغم أن مادتها مستمدة منه.

وإذا كانت طبيعة الشعر على ذلك النحو من الغموض، وكانت اللغة على ذلك المستوى من الأهمية الأدائية للشعر، فالمتوقع أن تأتي لغة الشعر غامضة مثل طبيعته. هذا جانب، والجانب الثاني هو اختلاف لغة الشعر عن لغة النثر، أما الجانب الثالث فهو أن شعر الحداثة يمارس لغة تبدو أكثر غموضا وإبهاما. لغة الشعر غامضة انسجاما مع طبيعته. ولعله لهذا ذهب «جوناثان كلر» إلى أن «الخطاب الشعري غامض بطبيعته وساخر ويبدي التوتر خصوصا في صيغته الكيفية»[١٦]. وما هذه «الصيغة الكيفية» سوى «اللغة الكيفية» التي في إطارها يذهب ريتشاردز أيضا إلى أن التعبير الشعري يتمتع بتعقيد جم، نظرا إلى كثرة إشاراته وتداخلها وغموضها. في العالم نجد الإشارة الحاسمة الواضحة السهلة التحدد والمراجعة. ولا كذلك الشعر. هنا نجد اللغة الغامضة المتدفقة المعنى التي يصعب تحديدها واختبار صلاحيتها[١٧]. في الشعر القديم (لا أقصد بالقديم القديمَ زمنيا مع

أنه يتضمنه، وإنما القديم المقابل للحداثي) نحن أمام لغة سهلة، مترابطة، ذات إحالات مباشرة في الغالب وواضحة. أما في شعر الحداثة فأمام لغة متوترة بسبب الكيفية التي صيغت بها، وأمام لغة معقدة بسبب عدم انتظام نسقها حتى لتبدو متداخلة تصعب رؤيتها في شكل منتظم يسمح بانسيابها الدلالي تبعا لانسيابها الأسلوبي، كما نحن أمام لغة تكثر إشاراتها الرمزية الغامضة. ولغة الشعر القديم تسرد العالم وواقعه وأشياءه وأحداثه بوضوح وتحديد، أما لغة شعر الحداثة فبحث عن الخفي الغامض وغير المرئي وغير المحسوس، أي بحث عن المجهول. ولعله من أجل هذا أراد مالارميه إرجاع اللغة «إلى إيقاعها الأساسي، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود»[١٨]، وبهذا تتأسطر اللغة، أي بسبب إشاراتها إلى المجهول وغير المحدد تتحول إلى أسطورة لاتتطلب شيئا خارج ذاتها لإثباتها. وإشارة اللغة إلى المجهول أو إلى «لاشيء» يعني تحررها من الإحالات، أي من الدلالات فتصبح بنية ذاتية مقصودة لذاتها لا للتوصيل الدلالي. صحيح أن هذا ربما يكون البعد الأقصى لتوظيف اللغة شعريا في شعر الحداثة، لكننا أمام بعد آخر يعد طبيعيا في اللغة الشعرية، هو البعد الإيحائي، لكنه في لغة شعر الحداثة يأخذ مدى بعيدا فيضفي عليها، من دون شك، صفة الغموض والإبهام. فالمعروف أن لغة النثر أو اللغة العادية هي لغة ذات وظيفة إشارية مباشرة، وتهدف إلى التعبير عن شيء أو معنى معين محدد، أي، إنها لغة دلالية تحاول الإمساك بالمعنى والقبض عليه بدلا من الإشارة إليه أو الإيحاء به، لغة مهمتها إبراز الفكرة الواضحة والشعور الواضح في تسلسل وتراتب منطقي. أما لغة الشعر الحداثي بخاصة، فلغة إشارية إيحائية لا تعيِّن الأشياء أو المعاني مباشرة وإنما بالرموز والأقنعة، تنفر من تسمية المعنى وتحديده بل تتعالى على التسمية والتحديد. هي لغة تتعامل مع الوجود لكن من دون أن تسميه أو تسمي أشياءه ومن دون أن تفسره، إنها تواريه وتُوَرِّيه في الوقت نفسه، أو تواريه منْ خلال توريته، أي توحي به مَخفيّا. ولعله من أجل هذا الجوهر الإيحائي في الشعر، سعت الرمزية إلى جعل الشعر في مستوى الفنون الجميلة التي تقوم على الإيحاء لا المباشرة. وعلى هذا فالإيحاء نقطة واضحة مضيئة من نقاط التزايل بين لغة الشعر ولغة النثر بوجه عام، وبين لغة الشعر الحداثي ولغة الشعر التقليدي بوجه خاص.

لغة الشعر الحداثي ليست لوحا زجاجيا نقيا يُظهر ما تحته، ليست لغة شفافة تَشِفّ المعنى، وإنما هي إيمائية إشارية تومئ إلى المعنى وتشير إليه. وهي هكذا عند شعراء الحداثة العربية المعاصرة. يقول أدونيس في قصيدته «الإشارة»(١٩):

مزجت بين النار والثلوج -
لن تفهم النيرانُ غاباتي ولا الثلوجْ
وسوف أبقى غامضا أليفا
أسكن في الأزهار والحجاره
أغيبُ
أستقصي
أرى
أموجْ
كالضوء بين السحر والإشارهْ.

وفي هذا السحر والإشارة، إذ لا بوح ولا تصريح، تكمن وظيفتها «وهذا مصدر غموضها» كما يذهب محمد بنيس(٢٠). والشاعر البياتي حين انتقد اللغة القديمة ووصفها بـ«الصلعاء» إنما كان ينتقد اللغة المباشرة الشفافة. وبهذا فقدت اللغة في أدب الحداثة براءتها أو كثيرا منها، وأصبحت متلبسة بالصعوبة والتعقد والإبهام. ولعل هذا نحو مما يقصده «بارت» بقوله في كتابه «الكتابة في درجة الصفر»: «إن الأدب كله من فلوبير إلى يومنا الراهن، أصبح إشكالية لغوية»(٢١).

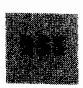
لغة الشعر، إذن، تحمل احتمالية الغموض والإبهام في طبيعتها. وإذا كان هذا في لغة كل شعر، فهو في لغة شعر الحداثة أكثر وضوحا وأوضح ممارسة وأبعد مدى إلى درجة أن أحد الباحثين (عمران الكبيسي) ذهب إلى أن «تحقيق الغموض في القصيدة معناه تجويد اللغة»(٢٢) وأن «الغموض في أوله وآخره ظاهرة لغوية»(٢٣)، ولعل مما يفيد في هذا أن «م. ل. روزنتال» أرجع نواحي الصعوبة والغموض في شعر «أودن» إلى اللغة ذاتها وسياقها أكثر من أي شئ آخر(٢٤).

تفجير اللغة

ولعل فكرة «تفجير اللغة» هي أبرز سبب يقف خلف هذا الغموض في لغة الشعر الحداثي. وقد سبقت الإشارة إلى إرادة الحداثيين خلقَ لغة جديدة، لكنا نستدعي هذه الإرادة مرة أخرى لنوظفها في معالجة فكرة تفجير اللغة عندهم. ذلك أن الرغبة في خلق لغة جديدة جاءت، في ظني، في جو مقولة شغلت الشعراء والنقاد أيضا، وهي مقولة «عجز اللغة أو قصورها» عن التعبير، وبخاصة عن مستجدات مضمونية لم تألفها اللغة ولم تعرفها من قبل، وعن تجربة معاصرة معقدة. ثم إن هذه المقولة حرضت، ضمن غيرها ولكن بشكل فاعل قوي، على فكرة التفجير اللغوي. ومقولة عجز اللغة وقصورها هي، عند بعض النقاد، أبعد مدى من كونها «فكرة»، فهي ـ عند شكري عياد ـ إحدى حقيقتين من الحقائق التي أجمع عليها الباحثون في اللغة. والطريف أن إحدى هاتين الحقيقتين تبدو مناقضة للأخرى. فالأولى هي كون اللغة تشتمل على ما يزيد على حاجة القارئ من أشكال التعبير، أو ما يمكن أن نعبر عنه بـ«الحشو»، «أما الحقيقة الثانية فهي أن اللغة كثيرا ما تعجز عن الوفاء بالمعنى الذي يشعر به القائل»[٢٥]. ويبدو أن شوقي ضيف يتفق مع شكري عياد في كون العجز أو القصور صفة مصاحبة للّغة وحقيقة من حقائقها، بل إنه يرجح أن كثيرا من أسباب الغموض الشعري يرجع إلى هذه الصفة أو الحقيقة، أي إلى «فقر اللغة وقصورها في الإفصاح عن عواطف الشعراء النفسية، وميولهم، ورغباتهم» ثم يوضح هذا بقوله: «فكثيرا ما تعجز اللغة عن أداء المعاني التي تضطرب في صدورهم، وحتى هذه الألفاظ التي ظفرت بالإفصاح عن بعض هذه المعاني، لم توفق في القيام بمهمتها الشاقة توفيقا كبيرا، ذلك لأن المعاني التي تفصح عنها لاتخضع لشيء خاص محدود يعرفه الجميع، فالمعاني ليست مادية محسوسة، وإنما الألفاظ هي المحدودة بحروف محدودة وفراغ مخصوص، ومما يزيد الموضوع خطرا، أن كل كلمة من هذه الكلمات التي يستعملها الشعراء تعبر عند كل واحد منهم عن حالة مخصوصة لايشركه فيها أحد مشاركة تامة، وما هذه الكلمات إلا حيل وتدابير يستعملونها للإفصاح عن هذه المعاني التي تزخر بها نفوسهم، ولاشك في أن بها كثيرا من التسامح، كما أن بها كثيرا من الإبهام والغموض»[٢٦]. ولعل مما يعطي عدَّ فقر اللغة وقصورها عن التعبير

عن عواطف الشاعر النفسية سببا من أسباب الغموض الشعري، قيمة نقدية، هو أنها قيلت في زمن لم تكن العواطف والمشاعر فيه معقدة كما هي اليوم. وإذا كانت فكرة أو مقولة «عجز اللغة» حقيقة لغوية عند شكري عياد وشوقي ضيف، فهي عند مصطفى ناصف نوع من الهجوم على اللغة ينم عن خطأ في تمثل طبيعتها وقدراتها؛ فكلمات اللغة الشائعة التي تؤلف بنية تفكيرنا، هي، عنده، ليست ذات معنى مفرد، فهذه الكلمات «تنهض بعبء عقولنا وحياتنا من خلال التنوع الجم الذي تتمتع به»[٢٧]. وقد وقف مصطفى ناصف هذا الموقف ردا أو تعقيبا على ما أورده عن «برجسون» فقد كان هذا ينعى على اللغة قصورها الشديد، ويقول إن الحياة تحول مستمر لا سكون فيه ولا جمود ولا ثبات. الحياة ديمومة، ولكن اللغة لاتمكننا من إدراك التحول إلا في نطاق ضئيل عندما نجتاز العتبة بين الأحوال الواضحة التباين، وليس في وسع اللغة أن تدرك الحياة على وجهها الكيفي الصحيح[٢٨]. وفكرة «عجز اللغة» ليست، فيما يبدو، وليدة عصرنا الحديث، إذْ لها وجود في النقد العربي القديم في إطار ما عُبّر عنه أو ما يمكن أن يعبر عنه بـ«اتساع المعاني ومحدودية التعبير»، أو كما عبر الجاحظ وهو يتحدث عن ألفاظ يقبح بالخطيب استعمالها: «وإنما جازت هذه الألفاظ حين عجزت الأسماء عن اتساع المعاني»[٢٩]. فهذه إشارة إلى احتمالية أن تعجز اللغة أو يعجز الشاعر عن إيجاد الكلمات التي تعبر عن فكرته أو حقيقة مشاعره. لكن الفكرة في النقد الحديث أكثر وضوحا، وبخاصة عندما يتعلق الأمر ـ كما يذهب شوقي ضيف ـ بالأسماء أو الألفاظ التي يعبر بها الشعراء عن أحوالهم الوجدانية، فهذه الألفاظ أكثر قصورا لأنها تفقد مسمياتها الحقيقية التي تمثلها في الوجود الواقعي. فالشعراء يحاولون الإفصاح عن هذه الأحوال الوجدانية لكن بواسطة ألفاظ اللغة القاصرة. ولهذا لجأوا إلى الاستعانة بوسائل تكمل ما في لغتهم من قصور مثل المجاز وما يتصل به[٣٠]. ولعل هذا المجاز وما يتصل به أول خطوة في مسيرة «تفجير اللغة». وإلى جانب المجاز باعتباره، في بعض حالاته، وسيلة من وسائل التعويض عن القصور اللغوي، هناك الإيحاء عند الرمزيين؛ فهم يذهبون إلى أن اللغة ليست وسيلة لنقل المعاني وإنما إلى الإيحاء بها من منطلق إنكارهم أن يكون للغة قدرة على نقل حقائق الأشياء إلينا[٣١].

وتبدو مقولة «عجز اللغة» عند الشعراء، وبخاصة شعراء الحداثة، أكثر ترسخا؛ فهم يتساءلون عما إذا كانت اللغة بألفاظها المألوفة وأدواتها التقليدية قادرة على تصوير تجربة الشاعر المعاصر وما يحتشد فيها من مستجدات مضمونية وشعورية. الشاعر المعاصر يعيش بحساسية شعرية جديدة لا تخلو من التوتر والقلق والاضطراب، فهل اللغة التقليدية قادرة على نقل كل هذا؟ يشك الشعراء في ذلك. بل يذهب بعضهم (مثل لامرتين) إلى أن اللغة عاجزة عن نقل كل ما في الباطن الشاعري، ويقول على لسان رفائيل وهو يكتب رسائل حبه إلى جوليا: «أملأ هذه الصحائف كل صباح ثم أشعر أنها أضيق من أن تسع خواطري الفائضة المضطربة، وأعجز من أن تصور عواطفي المتشعبة الملتهبة... تشرحه بهذه اللغة الناقصة القاصرة: لغة الناس التي لم تخلق لشرح الغامض وتفسير المبهم، وإنما هي علامات ناقصة وكلمات فارغة وجمل جوفاء وألفاظ باردة تصهرها نفوسنا بقوتها وحميتها واضطرابها صهر المعدن الأبي على النار، ثم تصوغ منها لغة أثيرية مبهمة متقدة كألسنة اللهب نفهمها نحن ولايفهمها الناس لأنها من نفوسنا وذواتنا»[٣٢]. أما الشاعر محمد الفيتوري فقد أرجع توقفه عن الشعر إلى أسباب منها ما ورد في قوله: «لقد شعرت أن هنالك رؤى لاتستطيع أن تستوعبها كلماتي وأن هناك فكرا يجب أن يجد معادلة من الألفاظ ومن اللغة الجديدة، لغة جديدة ترتفع إلى وضع عصري جديد. كان هذا هو بعض الأسباب التي أحسست منها بأسباب توقفي عن كتابة الشعر»[٣٣]. فواضح من كلام لامارتين والفيتوري أن اللغة القديمة لم تعد قادرة على استيعاب رؤى الشاعر وأفكاره وخواطره المضطربة. فهل على العمل الشعري، إذن، أن يكون - كما يقول البيريس - رهانا متجددا أبدا، ومخاطرة بالتعبير بواسطة اللغة البشرية عن انفعال أو حقيقة لم تخلق هذه اللغة للتعبير عنهما، وبذلك يصبح الشعر مخاتلة، وتمردا، ونضالا ضد اللغة[٣٤]؟ يبدو أن الأمر كذلك في شعر الحداثة بعامة، فما دام أنه يتطلع إلى رؤية اللامرئي، واكتشاف المجهول، والتعبير عما لا يمكن التعبير عنه، فهو مجبر على «خلق» لغة تنهض بهذه الوظيفة العسيرة. وهو في هذا الخلق سيكون في حالة مخاتلة تعبيرية تتمرد على القوانين البلاغية القديمة، وفي حالة نضال ضد اللغة وصراع معها، لكنه صراع لايهدف إلى الانفلات من اللغة لأنه انفلات غير مرغوب فيه وغير ممكن في



الوقت نفسه بسبب أننا واقعون في علاقة مع اللغة يدعوها فردريك جيمسون «سجن اللغة»[٣٥]. أي، إننا مقيدون في اللغة وبها ما دام أن إدراكنا للواقع مشروط بها ويتم بواسطتها. ثم إن هذا الصراع صراع وُدّي متفاعل يغتذي فيه الطرفان أحدهما من الآخر؛ فالشعر لايعمل عمله إلا باللغة فهو يأتي منها ومن تدبرها والتأمل فيها ومن دونها لايكون، واللغة تتغذى من مصادر أحدها الشعر، بل إنه وجد ـ كما يذهب «مالارميه» و«هولم» من بعده ـ لكي يعوض القصور الموجود في اللغة[٣٦]. والشعر يثري اللغة دلاليا، ويجددها ويجلوها مزيلا عنها صدأ الابتذال، أو كما يعبر أحد شعراء الحداثة العربية المعاصرة (يوسف الخال): «الشعر ماء حياة اللغة»[٣٧]. لكن ذلك الصراع، في جانبه الآخر، أشبه بالتجريب للغة باللغة، واختبار لها، وسبر لأغوارها، واقتحام لمتاهاتها، واستثمار، ربما يكون عنيفا، لطاقاتها وإمكاناتها. وهذه مغامرة لغوية لا بد من أن تترك آثارها على اللغة وأعرافها، كما لا بد من أن تترك صعوبة والتباسا في الشعر.

إذن، وفي ضوء ما سلف، نستطيع القول بأن مقولة عجز اللغة وقصورها، ثم الرغبة في إيجاد لغة جديدة، هما، في تقديري، العامل الرئيس وراء فكرة تفجير اللغة. لقد نظرت الحداثة في اللغة الشعرية التقليدية فوجدت التقريرية والوصفية والتحديدية غالبات عليها. ولأن هذه السمات في اللغة غير قادرة على استيعاب سمات مناقضة لها في الحداثة ومنطلقاتها، ولا تلبي تطلعاتها الفكرية والفنية، ولا تجانس ما فيها من خاصيات اللاتشكل واللانهائي والحفر في الأعماق ومحاولة اقتناص «ما وراء الواقع» ـ لجأت الحداثة الشعرية إلى التفجير اللغوي حتى تتبدد تلك السمات اللغوية التقليدية، وحتى تستطيع اللغة المفجَّرة ـ كما يأمل الحداثيون ـ أن تفي بالتعبير عن أبعاد الحداثة ومفاهيمها وطروحاتها المتسائلة، وأن تفي بالتعبير، أيضا، عن كل ما يصحب هذه الأشياء من قلق وتوتر وتناقض والتباس. فما مفهوم هذه الفكرة (تفجير اللغة)؟ وما أبعادها؟ وما انعكاساتها وتأثيراتها على لغة شعر الحداثة؟

لعل أصل مفهوم فكرة «تفجير اللغة» أو مما يؤسس لهذا الأصل، هو ما قام به أو حاوله الداديون ثم السرياليون (في إطار تحطيم وسائل الاتصال والتعبير) من تفريغ الكلمات من معانيها في سياق عمليةٍ مغامِرة كبيرة هي تفريغ اللغة من معناها، واستخدامها في أجزاء غير مترابطة أملا في استعادة براءة عالم

لا تمتلك فيه الأشياء أسماء، وبهذا يتجنبون ما وضعه الذكاء من تصنيف وتسمية. وهم بهذا يتبعون التقليد اللامعقول الذي وضعه «الفرد جاري Alfred Jarry» ووصفه بأنه طريق الحلول الوهمية. لنأخذ، مثلا، ما لجأ إليه «تزارا» من دك للمعالم الدلالية للغة في قوله: «تمهيد Sardanapalus» واحد=Valise امرأة=نساء، سروال=ماء» فهذه سلسلة من دون حلقات رابطة، تسمح بفهمها. لاحاجة للداديين إلى اللغة التقليدية. وليس هناك، عندهم، فرق كبير بين تعبير وآخر، والكلمات عندهم ليست إلا مجرد مجاميع من الأصوات دون معنى. والداديون لايفصلون الكلمات عن دلالاتها فحسب، وإنما حتى عن ما يوصف لها من معان. وهم يستخدمون السياق لفصل الكلمات عن معانيها المعجمية والمألوفة. ويذهبون إلى أن هذه التحريفات الاعتباطية في الكلمات تُظهر أن اللغة تتيح للعقل الشعري الولوج إلى عالم البدائل المدهش اللاعقلاني للدلالات، كما تُبعد اللغة عن استخدامها النفعي وهو السبيل الوحيد لتحريرها واستعادة كل قوتها[٢٨]. والمقصود تحريرها من استخدامها النفعي، فهم يرون أن اللغة العادية طورها مفكرون عمليون لتعبر عن حاجات يومية نفعية. وبهذا لم تعد صالحة للتعبير الأدبي البليغ، وهذه إحدى مشكلات اللغة في نظرهم. وعلاجها هو الابتعاد بها عن هذا الاستعمال النفعي بأن تُفَرغ كلماتها من دلالاتها القديمة وتُحقن بأخرى جديدة؛ فليس المعنى المعجمي للكلمة هو معناها الوحيد، وإنما لكل كلمة معان شتى، معان داخلية تتداعى في لحظة رؤى الشاعر وانفعالاته الباطنية الخاصة. بل إن رامبو ذهب أبعد من هذا وقال بإمكان أن يكون للكلمة معنى لوني. وقد وضع، فعليا، دلالات لونية لبعض الكلمات أو الحروف. والابتعاد باللغة عن استخداماتها النفعية هو نحو من الابتعاد بها عن إحالاتها ومرجعياتها، وهو ما يتفق مع اعتقاد السرياليين بأن «القيمة الحقيقية للغة الأدب تكمن في قدراتها التعبيرية الباطنية أكثر من قدراتها المرجعية»[٢٩]، هذا العزل الاعتباطي للكلمات عن معانيها، وتفريغها من دلالاتها المشتركة بين الناس والمألوفة لهم، وهذا الحشد غير المترابط للكلمات والعبارات والجمل، هو في ذاته إبهام لغوي لا يمكن إلا أن يثمر إبهاما دلاليا.

ولا نعدم في النقد ما يتفق مع هذه التوجهات الدادية والسريالية فـ «جان برتليمي» يذهب إلى أن «العالم لايظهر لنا إلا من أشد نواحيه سطحية وأكثرها تقليدا إذا نظرنا إليه من خلال الألفاظ الشائعة لدى الجميع والأفكار العامة

التي تتضمنها هذه الألفاظ»(٤٠)، ثم يتساءل: كيف يعبر الشاعر «عما يراه أو يشعر به وحده بألفاظ يستخدمها الناس جميعا»(٤١)، ولهذا يوجب عليه أن «يقسو على الكلمات» ويستخرج بالقوة معناها ومغزاها(٤٢). أما رولان بارت فيقول: «الكلمة كنز لاينضب من الدلالات التي لا تحد. إنها شحنة من الطاقة تنتظر دوما من يفجرها»(٤٣). فبارت لا يريد للكلمة أن تلزم معنى شائعا واحدا لأنها طاقة مشحونة بالتعدد الدلالي، ولزومها دلالة واحدة شائعة، يُفرغها من قيمة هذا التعدد في حين ينبغي أن تُفرغ من تلك الدلالة الشائعة القديمة. وبهذا نكون أمام «لغة داخل اللغة» حسب تعبير «فاليري» أي نظام لغوي جديد مبني على أنقاض نظام قديم(٤٤). ومع هذا النظام اللغوي الجديد يتم بناء نمط دلالي جديد تتحقق فيه «اللامعقولية الشعرية» التي لا يمكن أن تتحقق بالطرق العادية أو الدلالات العادية للكلمات. إفراغ الكلمات من محتواها المألوف وشحنها بآخرَ جديد ذي علائق إيصالية جديدة، هو المفهوم الواسع لتفجير اللغة. هناك جوانب أخرى للمفهوم، لكنها لاتخرج عن هذا المفهوم بقدرما تصب فيه فتوسعه وتوضحه. وقد أخذت الحداثة الشعرية العربية المعاصرة هذا المفهوم إلى جانب ما ورثته عربيا من شذرات مشجعة، وما استنبتتْه في بيئتها الاجتماعية والثقافية. وربما يكون أدونيس هو أبرز الحداثيين الذين تحدثوا عن هذا المفهوم ونظّروا له، حين أكد أن الثورة التي يتطلع إليها في اللغة العربية «إنما هي تفجير للغة من الداخل»(٤٥). وحين رأى أن أزمة اللغة إنما هي «في غياب أو انعدام الأنبياء أو السحرة الجدد الذين يستطيعون أن ينفضوا عنها رمادها، ويبعثوها متوهجة كشمس الصباح»(٤٦)، أو «في غياب الإنسان الذي يعرف أن يفرغ اللغة من ليلها العتيق ويردها إلى براءتها الأولى»(٤٧). هذا هو ما يطلبه أدونيس للرؤية الشعرية الجديدة، يطلب اللغة الجديدة التي لا تتحقق إلا بـ«إفراغ الكلمات من محتواها المألوف، واستئصالها من سياقها المعروف» حتى تصبح اللغة جزءا من الشاعر بدل أن يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة(٤٨). اللغة في الشعر مشكلة عند أدونيس، بل مشكلة صعبة جدا؛ فكل لغة تمثل، عنده، للشاعر ماضيا، اللغة تساوي ماضيا. هذه مشكلة الشاعر في رأيه، بل هي أهم المشكلات التي يعيشها أدونيس نفسه لدرجة أنه يخطر له ألا يكتب(٤٩). ولكي يحل هذه المشكلة يقول: «أستعين بطرق تجعلني أخلخل هذا الماضي. مثلا، أحاول أن أتصور اللغة مثل آنية مليئة

بأشياء ماضية، لامليئة فحسب، بل مرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل – ماض. بل أكثر، إنني أجدها في شكل ماض. أول ما أعمله، أن أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها عن معناها الأصلي. ثانيا: أبدل علاقاتها بجاراتها. ثالثا: أغير جذريا النسق الموضوعة فيه كقصيدة. وبهذه الأفعال الثلاثة، يخيل إلي أنه يمكن أن أبتكر لغة جديدة»[٥٠].

شاعر الحداثة العربية المعاصرة، إذن، يخلخل الماضي، أي يخلخل اللغة بواسطة مفهوم «التفجير» الذي جمع أدونيس جوانبه في هذه الأفعال الثلاثة لحل مشكلة شاعر الحداثة مع اللغة. ومن الجاذب للانتباه هنا أن أدونيس يعادل اللغة بالماضي، فهو حين يخلخل اللغة إنما يخلخل الماضي، والماضي ذاكرة للقيم الفنية وغير الفنية. وبما أن الحديث هو عن الشعر واللغة الشعرية فالمرجح أن أدونيس يريد، بهذا التفجير، خلخلة كل القيم الفنية الشعرية التقليدية التي لاتندغم في زمن الحداثة الشعرية. يريد خلخلتها من خلال خلخلة اللغة التي تشكل ثقلا يتقدم هو تحت ركامه في مناخ حروف جديدة ليصبح بهذا التقدم فارس الكلمات الغريبة كما يقول في «العهد الجديد»[٥١] من قصيدة «فارس الكلمات الغريبة»:

يجهل أن يتكلم هذا الكلامْ

يجهل صوت البراري،

إنه كاهن حجريٌ النعاسْ

إنه مثقل باللغات البعيدة.

هوذا يتقدم تحت الركامْ

في مناخ الحروف الجديدةْ

مانحا شعره للرياح الكئيبة

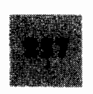
خشنا ساحرا كالنحاس.

إنه لغة تتموج بين الصواري

إنه فارس الكلمات الغريبةْ.

وطعم اللغة في قلم أدونيس شديد المرارة، ربما لأن «ما يود أن يقوله لا تتسع له الكلمات»[٥٢]:

ما أمرَّ اللغةَ الآنَ وما أضيق باب الأبجديهْ



ويبدو أن هذه اللغة المرة الضيقة بدت في رأي أدونيس سجنا يلتمس التحرر منه ويتحراه من خلال قوله(٥٣):

كيف أحرر أجنحتي التي تنتحب في

أقفاص اللغة

ثم عزم على وداعها(٥٤):

قلنا لك الوداع من سنين

...

ياهالة الملائك الميّتين

يالغة الجرادة الهاربة.

...

يالغة الأنقاضْ

هذا هو موقف أدونيس، شاعرا حداثيا، من اللغة الشعرية التقليدية ورؤيته لها. وشبيه بهذا الموقف وهذه الرؤية، ما يقوله محمود درويش في هذه الأبيات من قصيدة «الورد والقاموس»(٥٥):

إنني أبحث في الأنقاض عن ضوء، وعن شعر جديد

آه.. هل أدركت قبل اليوم

أن الحرف في القاموس، ياحبي، بليد

كيف تحيا كل هذي الكلمات!

كيف تنمو؟.. كيف تكبر؟

نحن مازلنا نغذيها دموع الذكريات

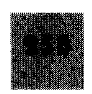
واستعارات.. وسكَر!

وليكن..

لابد لي أن أرفض الورد الذي

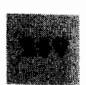
يأتي من القاموس، أو ديوان شعر

درويش يبحث في اللغة التقليدية (الأنقاض) عن ضوء شعري جديد لكنه لايجد، لأن الدلالة المعجمية غير مسعفة. هي، في رأيه، دلالة بليدة لاحراك فيها ولا نشاط ينهض بالتعبير عن نشاط حركة العصر وعنفوانها، ولهذا



رفض هذه اللغة «القاموسية» التي لاتسمح له دلالاتها الشائعة المحدودة بـ «نخب جديد» و«أناشيد جديدة». ومن هنا إشارة هذه الأبيات إلى رغبة الشاعر في إيجاد لغة جديدة في إطار فكرة تفجير اللغة عند شعراء الحداثة. ولهذا، فلعل أبيات أدونيس السابقة، بإشارتها إلى موقفه من اللغة، الشعرية القديمة، وإلى رؤيته في الوقت نفسه إلى اللغة الشعرية الجديدة ـ لعلها، إلى جانب ما في قصيدة «فارس الكلمات الغريبة» من نهج تفجيري للّغة لعل هذا كله هو ماجعل محمد خطابي يصف قصيدة أدونيس هذه بأنها إعلان، أو شن حرب على اللغة؛ فهي تدور حول هذه الحرب. وبنيتُهاالكلية، هي «القصيدة تشن حربا على اللغة» أو «القصيدة تفجر اللغة»[٥٦]. وما قاله أدونيس في شعره وتنظيره، ومحمود درويش في شعره عن تفجير اللغة، قاله، تنظيرا، أحد شعراء الحداثة في موجتها السبعينية، وهو الشاعر «حلمي سالم» وذلك بقوله: بأن المغزى البسيط لمسألة تفجير اللغة هو «شحن اللغة بمدلولات تتجاوز وظائفها الإيصالية وميراثها المعنوي»[٥٧]. وتفجير اللغة عند أدونيس يتناول كيفية استعمالها ويكمن في هذه الكيفية في الوقت نفسه؛ إذ في هذه الكيفية وحدها «يمكن استكشاف أو تبين مدى تجاوز، أو تفجير اللغة الشعرية التقليدية، من جهة، وفتح آفاق جديدة للتعبير وطرقه، من جهة ثانية»[٥٨]، أو كما قال هو: لم أقصد بتفجير اللغة الشعرية التقليدية إلا «تفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤيا وأنساقها، و«منطقها»، ومقارباتها. أو بعبارة أكثر إيجازا: تفجير مسار القول، وأفقه»[٥٩].

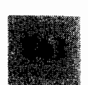
تلك، فيما يبدو، أبعاد مفهوم «تفجير اللغة» لكنا، من أجل مزيد من الإيضاح لمفهوم هذا المصطلح، نورد بعضا من وجهات النظر النقدية الأخرى: جبرا إبراهيم جبرا، مثلا، في حوار معه يعتقد «أن المقصود بتفجير اللغة هو إعادة تشكيل القرائن بين الكلمات»[٦٠]، إذ الألفاظ في حد ذاتها لا معنى لها وإنما تكتسب معانيها بالقرائن، أو العلاقات بينها. تفجير اللغة هو إعادة تشكيل لهذه القرائن أو العلاقات بين الكلمات حتى تخرج اللغة من سكونيتها. وإذا تم هذا، في رأيه، بوعي وفهم ومقدرة، حققنا عملا إيجابيا مهما، وأعطتنا اللغة معاني وومضات لم تكن في البال سابقا[٦١]. وفي رأيه أن تفجير اللغة أو تثويرها، بهذا المفهوم، أمر مشروع قد سبقتنا إليه الحضارات الأخرى. وقيمة شكسبير الكبرى أنه فجر اللغة الإنجليزية، أي بدّل علاقاتها وحرّكها[٦٢]. واستشهاد جبرا



بشكسبير يُذكِّر بتركيز «امبسون»، في تحليلاته لأسباب الغموض، على شكسبير بسبب «ثراء استعماله للغة استعمالا فريدا»[٦٣]. أما هذا الاستعمال الفريد للغة عند شكسبير فيذكِّر بمفهوم «تفجير اللغة» عند شعراء الحداثة بعامة وهو «التصادم بين المفردات من خلال إقامة علاقات فريدة ومدهشة وغير متوقعة»[٦٤]. إذن فتفريغ اللغة من دلالاتها الشائعة القديمة (في إطار مفهوم تفجير اللغة) وشحنُها بدلالات بديلة جديدة، لايتحقق إلا من خلال هذه العلاقات الجديدة الفريدة المدهشة، بل إن هذه العلاقات هي الوجه الآخر لهذا التفريغ والشحن. فكرة «تفجير اللغة» تشير إلى أهمية اللغة في الحداثة الشعرية، وصيرورتها محورا في عملية الإبداع الشعري الحداثي؛ ذلك أن فكرة التفجير اللغوي ـ كما ذكرت سابقا ـ وجدت في جو هذا الاهتمام الحداثي باللغة. ولعله من أجل هذا، أخذت فكرة التفجير، سواء في مفهومها أو ممارستها، أبعادا متطرفة يجسدها هذا الإبهام الذي يغلف العلاقات اللغوية في شعر الحداثة العربية المعاصرة، وبخاصة عند من يفهم التفجير على أنه هدم لأي أساس لغوي، وأن تفجير اللغة أو تفجير بنيتها من الداخل إنما هو تدمير للقاعدية النحوية وغير النحوية فيها، وأن إعادة تشكيل العلاقات بين الكلمات، إنما هو تفكيك لأواصر هذه العلاقات وطمسها حتى لتبدو القصيدة ألفاظا منثورة على ورقة سريالية من قبعة دادية. ولعل مما أعطى لمفهوم «تفجير اللغة» مداه البعيد هذا، هو إيمان شعراء حداثيين مشهورين به مثل الشاعر «أراجون» بقوله: إن إعادة خلق اللغة «يتضمن تحطيم الأطراف الثابتة للغة، وقواعد النحو، وقوانين المقال»[٦٥]، ربما لأن شعراء الحداثة يتعالون على اللغة «التقليدية» معتبرينها ميراثا استنفدت طاقته وإمكاناته، فلا ينبغي الاستسلام لقوانينه وقواعده، ومعتبرين، في الوقت نفسه، لغتهم الشعرية خلقا لغويا جديدا بلورته وجسدته تجاريبهم الإبداعية. لكن المتوقع أن وصول شاعر الحداثة بمفهوم تفجير اللغة إلى هذا البعد القصي، يحوِّل اللغة عنده إلى غاية يَنسى (وربما يهمل) من أجلها بقية العناصر الشعرية وبخاصة المضمون. حينئذ تتعقد اللغة وتتبهم ويتعطل التوصيل بواسطتها، ونصبح في حالة من العدمية اللغوية والمضمونية معا، فلغة لاتقول شيئا، هي لغة غير موجودة. وحينئذ، أيضا، تصبح فكرة التفجير اللغوي فكرة عبثية لاتحقق هدفا ولا نتيجة، فنخسر أداة شعرية كان بالإمكان جني أرباح جمالية منها لو أحسنّا استعمالها.

ويبدو أن بعض شعراء الحداثة وبخاصة بعض شعراء السبعينيات، هم من هؤلاء الذين يذهبون بمفهوم التفجير اللغوي إلى مداه القصي فيتعطل التواصل بينهم وبين القراء، أو كما قال أحد الباحثين (محمد كشيك): وقعوا في شكلية مغرقة «لاتهتم سوى باستحلاب طاقات اللغة، بعيدا عن باقي العناصر المؤثرة، مما أدى إلى أن تنمو القصيدة داخليا، وفي اتجاه واحد، منعزلة عن حركة التلقي»[٦٦]، أي، إنهم كرسوا همهم الإبداعي نحو اللغة لتفجير طاقاتها فغاب المضمون وتعطل التواصل، لأننا أصبحنا، في شعر الحداثة، أمام لغة لم تعد وسيلة اتصال، وإنما صارت حدثا وفعلا وأداة اكتشاف وحقلا للحرث والإنتاج وحارثة في الوقت نفسه، حارثة للعالم والواقع، وصارَت هي نفسُها موضوع التوصيل. ولغة شعر الحداثة هي لغة كتابة ذات جمالية خاصة. وهي لغة ـ كما يقول محمد بنيس ـ «تنفلت من الجماعي، بل وحتى من غاية التواصل»[٦٧]. وفي هذه اللغة هناك «المحال أو ما لا يمكن التعبير عنه» وفيها تبدو القصيدة أو تصبح «رقصة جسد، في اكتمال عماه يرى، ويعيش تمزقات أن يرى»[٦٨]. وبعض شعراء السبعينيات في سياق هذا الاعتصار لطاقات اللغة يغالون في الانحراف الذي يباعد بين الدال ومدلوله أو مرجعه المعجمي إلى درجة أن تهجر الدوال مراجعها القاموسية وإحالاتها الدلالية المألوفة فتدخل، ويدخل المتلقي معها، في دوامة التعدد والاحتمال والالتباس. وهجر الدوال لمراجعها المعجمية ولإحالاتها الدلالية المعروفة، يعني تعطل إحالية اللغة إلا إلى نفسها، كما يعني دخولا باللغة إلى عالم الميتافيزيقا أو المجهول، وتحميلها مجهودا بأن تستعيد براءتها وثراءها وقوتها الأصلية من ناحية، وأن يستعيد الشعر، أيضا، خاصية قوته الإبداعية وقيمته الميتافيزيقية من ناحية أخرى، لكن هذا، سواء تحقق أو بقي في مستوى المحاولة، قناة من قنوات الإبهام المتدفقة إلى الشعر. وهذا، أو نحو منه، هو ما تذهب إليه سوزان برنار وهي تتحدث عن «لوتريامون» و«رامبو» و«مالارميه»[٦٩].

بعد هذا كله يمكن القول بأن فكرة «تفجير اللغة» وما تحمله من مفاهيم، هي كبرى الآليات أو التقنيات الأسلوبية التي انتعشت ونشطت بها مظاهر الإبهام في شعر الحداثة العربية المعاصرة. انفجرت لغة النص فنتجت بلاغة الغموض[٧٠]. وانفجرت لغة النص فغلف الإبهامُ علاقاتها في أكثر من صورة



وشكل، وبأكثر من سبب. وإذا انبهمت علاقات لغة النص انبهمت دلالته. ولهذا يمكن القول بأن انبهام العلاقات اللغوية، هو الوجه الشكلي للانبهام الدلالي. إن اللغة نظام، أي ـ كما يقول بيير جيرو ـ «مجموعة من الإشارات، تأتي قيمها من العلاقات المتبادلة فيما بينها»(٧١)، لكن هذه العلاقات لم تعد متبادلة في شعر الحداثة، أصابها كثير من الاضطراب والتفكك والإبهام. ومع هذه الإصابة تتضرر اللغة الشعرية وتفقد كثيرا من قيمها ووظائفها ليست التوصيلية فحسب وإنما الجمالية أيضا.

انخفاض المستوى النحويّ

وإبهام العلاقات اللغوية يظهر من خلال أشياء بعضها له ارتباط مباشر بالنحو، وبعضها ليس له ذلك الارتباط المباشر عند بعضهم. ذلك أن الشاعر، أحيانا، يعدل عن قاعدة نحوية معينة، فيكون هذا العدول أو الانحراف سببا أو مظهرا لإبهام علاقة لغويةٍ ما في النص. وأحيانا ينحرف عن طريقة تركيب تعبيري مألوفة، أو عن طريقة توظيف لعناصر شكلية أو دلالية معتادة، فيكون هذا الانحراف، أيضا، سببا للإبهام العلائقي اللغوي ومظهرا له في الوقت نفسه. ويبدو في هذا مدٌّ لمفهوم «النحوية الشعرية» يلتقي مع ما يذهب إليه «صلاح فضل» بقوله: «درجة النحوية الشعرية لاتقف عند المستوى النحوي، بل تتعداه إلى حساب طرق توظيف العناصر الشكلية والدلالية البديلة في الشعر، بما يربطها بنيويا بالدرجات الحافة بها»(٧٢). ولعله من منطلق طرق التوظيف هذه ربط درجة النحوية «بنسبة التعقيد في النسيج اللغوي ودرجة الصعوبة في تأويله»(٧٣). وعلى هذا، فمن وظائف النحو الرئيسة (إن لم تكن هذه وظيفته الرئيسة) أن يعيّن لنا ترابط أجزاء النص، أن يحدد بأي كلمة أو جملة أو عبارة تتصل هذه الكلمة أو هذه الجملة أو هذه العبارة داخل توالي أو تتابع وحدات النص. أو كما يعبر «جون كوين»: «إن واحدة من الوظائف الرئيسية للنحو هي أن يحدد داخل التتابع الامتدادي للرسالة، بأية جزئية تتصل تلك الجزئية... النحو هو الركيزة التي يرتكز عليها المعنى، فبدءا من درجة معينة في المجاوزة بالعلاقة إلى قواعد الترتيب والموافقة، تتهاوى العبارة، وتختفي القابلية للفهم»(٧٤) بسبب هذا الانخفاض في درجة النحوية. وبقدر هذا الانخفاض في درجة النحوية يكون الارتفاع في درجة إبهام العلاقات اللغوية. ووَفق «تشومسكي» تُعد الجمل التي

تكسر القواعد على مستوى أعلى أقل قابلية للتقبل، وأصعب في التأويل من تلك التي تكسرها ولكن على مستوى أدنى[٧٥]. و«النحوية الشعرية» بمفهومها هذا تذكِّر بنظرية «النظم» التي أقامها عبدالقاهر الجرجاني على النحو «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها»[٧٦] بأن ينظر الشاعر في الخبر ووجوهه، والشرط والجزاء، والحال، وفي الحروف ومعانيها، وفي الجمل ومعرفة مواضع الفصل فيها من مواضع الوصل حتى لايقع في فساد النظم وسوء التأليف[٧٧]. أي حتى لايقع في انحراف يخفض درجة النحوية إلى حد تنخفض بسببه درجة الشعرية. وقد أكد هذا بعبارة أخرى هي قوله: «فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه»[٧٨]. وقد أورد (الجرجاني) شواهد شعرية انخفضت فيها درجة الشعرية بسبب انخفاض درجة النحوية في تقديره. من هذه الشواهد بيت الفرزدق المشهورُ[٧٩]:

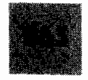
وما مثله في الناس إلا مملَّكا   أبو أمِّه حيٌّ أبوه يقاربه[٨٠]

وقول المتنبي[٨١]:

وفاءكما كالرَّبع أشجاه طاسمه   بأنْ تُسعدا والدمع أشفاه ساجمه[٨٢]

ففي هذين البيتين تعقيد أو «فساد نظم» و«سوء تأليف» أي، فيهما إبهام علاقات لغوية بسبب ما فيهما من انحرافات نحوية هي هذا التقديم والتأخير اللذان سببا لهما اضطرابا في الصياغة واضطرابا في الفهم. ولعل مما ينير الموضوع هو أن «ياكبسون» يعبر عن مقولة «المفاهيم العلاقية للجملة» بمقولة «المستوى النحوي للغة» معتبرا هذه المقولة الأخيرة أشد تقنية، كأنه يريد أن يقول: إن أي انحراف أو اضطراب في تقنية النحو الشعري يصيب العلاقات اللغوية بالاضطراب والإبهام.

ومن خلال القراءة لشعر الحداثة العربية المعاصرة نجد انخفاضا في درجة النحوية فيه، وأن هذا الانخفاض أدّى إلى انبهام في علاقات لغته فانبهام في دلالته. وأدونيس هو من شعراء الحداثة الذين تبهم علاقات اللغة ودلالاتها في



شعرهم؛ فلغته تحمل ـ كما يقول صلاح فضل ـ «آثار هذا الغياب، إذ ترتكز على بلوغ النحوية أدنى مرتبة يمكن أن تصل إليها بتراكم الانحرافات والإبهام والتضاد»[٨٣]. ويبدو فيما قدمناه له من شواهد شعرية إبهام العلاقات اللغوية، الذي سبب إبهاما آخر هو إبهام الدلالة في شعره. والغياب الذي يقصده صلاح فضل في قوله السابق، هو، فيما يبدو، غياب التفاصيل (وهو ما تذكره أيضا خالدة سعيد في كتابها «حركية الإبداع» ص١٠٢/ ١٩٧٩م ـ بيروت) والمقصود بالتفاصيل هنا ليس تفاصيل الحياة اليومية التي يقصد إليها بعض شعراء الحداثة، وإنما ما يتصل بالنحو من أدوات الفصل والوصل ونحوها. يضيء ذلك ذكرُ أنطون غطاس كرم بأن شعر بودلير أسهل إدراكا من شعر الرمزيين قبله، وأن سهولة هذا الإدراك تعود إلى أن بودلير لايهمل إيضاح التفاصيل إهمالا كاملا، وإنما يستبقي الضروري من حروف التشبيه والوصل[٨٤]. وما يسترعي الانتباه هنا، هو إطلاق لفظ «التفاصيل» على الروابط وبخاصة النحوية. والتفاصيل، وفق ما يتبادر إلى الذهن، تحمل معنى عدم ضرورتها، وإمكان الاستغناء عنها. ويبدو أن هذا المعنى قد استقر في أذهان بعض شعراء الحداثة العرب مثل أحمد طه؛ فهو في مقابلة معه يرى أن القيم النحوية والصرفية لم تكن إلا يوم أن كانت الشفاهية هي الوسيلة لنقل الثقافة وحفظها، أي، إن الضرورة النفعية هي التي حتمت وجود هذه القيم، كما لا يرى نقصا في أدوات الكاتب الذي لايجيد النحو والصرف[٨٥]، وهنا نتساءل: لماذا يعزف الشاعر الحداثي عن القيم النحوية، وبخاصة ما يقوم منها بوظيفة ترابط النص وإبرام علاقاته؟ لعلنا نلتمس بعض الإجابة في قول أحمد طه بأن الضرورة النفعية هي التي حتمت وجود القيم النحوية زمن الثقافة الشفاهية، أي يوم أن كان الشعر وسيلة إبلاغية إقناعية تُحتم أن تكون اللغة فيه واضحة بروابطها. أما اليوم فقد تخلى الشعر عن هذه الوظيفة الإبلاغية الإقناعية إلى وظيفة أو وظائف لاتستدعي الفهم بقدر ما تستدعي الاستيحاء. كما نلتمس بعض الإجابة في تعليله (ضمن إجابته في المقابلة معه) لإهمال قصيدة النثر بعض القيم النحوية، وهو قوله بأن ذلك إنما هو استجابة للإبداع وفق الواقع[٨٦]. وهنا نستحضر سرعة العصر وقلق الحياة، ونستحضر معهما قول «سيسل داي لويس» وهو يتحدث عن الشعر الإنجليزي الحديث: «ازدادت السرعة في حركة القصيدة حتى أن القارئ وقد حرم من الوصلات المنطقية والفقرات الرابطة يضطر إلى أن يقفز مع الشاعر من أحد المعاني المستوحاة من القصيدة إلى معنى آخر»[٨٧]. فهل ترك شاعر الحداثة

الوصلات المنطقية والفقرات الرابطة في قصيدته لأنه في عجلة من أمره، ويريد أن تتسارع قصيدته تبعا لتسارع العصر؟ أو أن الحياة بقلقها وتوترها ومعاناته فيها، لم تترك له فسحة تفكير في قيم الربط والوصل والتعالق؟ إن بعض الإجابة، في تقديري، هي في كل ما ذكرته، مضيفا إليه أن الإهمال لبعض القواعد النحوية يأتي امتدادا لتمرد الشاعر الحداثي على القديم وتقاليده وقواعده وعلى النظام التعبيري. ولعل المستقبليين هم أوضح من تحدث في هذا، فعندهم أنه «لابد من تحرير اللغة من العادات التقليدية، ولابد لها من أن تستهدف التعبير عن اللا إنسانية البحت للأشياء المادية. ولايمكن تحقيق هذا الانعتاق إلا عن طريق الشعر اللا نحوي واللا منطقي الذي له حرية اختراق جوهر المادة»[٨٨]، لكن هذا الانعتاق من «النحوية»، فيما يبدو، صار أحد معالم بنية شعر الحداثة؛ ذلك أن «هوجو فريدريش» ركز على خاصية معينة فيه «تتمثل في رفضه للنظام الموضوعي المنطقي والعاطفي، وقد يصل هذا الرفض إلى كسر الأنظمة النحوية في سبيل تفجير الطاقات السحرية الصوتية للكلمات»[٨٩]. كانت الوصلات المنطقية والأدوات الرابطة في القصيدة، ولاتزال، أشبه بمحاط استراحة ذهنية يلتقط فيها القارئ أنفاسه ويلملم معانيه، لكنه يفاجأ بغياب هذه الوصلات والروابط في بعض ما يقرؤه من شعر حداثي، فيجهد لاهثا وراء المعنى، لكنّ بينه وبين هذا المعنى أميالا من الحدس والتأويل بسبب هذه الروابط الغائبة وما خلفته وراءها من إبهام في العلاقات اللغوية وإبهام في الأبعاد الدلالية. لنقرأ، مثلا، هذه الأسطر لمحمد عفيفي مطر من قصيدته «فاصلة إيقاعات النمل»[٩٠]:

غموض دم هارب يتقلب في صفحة الوجه،
يخبو وينبضُ،
خيطان من طائف الشك يشتبكان..
التواريخ تمحو التواريخَ،
نملٌ من الذِّكَر الباهتة
يدحرج ما لم يكن في تراب الذي ربما كان،
كوب من الشاي يطفو على سطحه ورقُ «العطر»
أخضر ملتمعاً في شفافية من بخار وعطر يشفّان
عن قبلة صبغة في أديم الزجاجِ
وصيد الكلام يفر ويدنو

هذه عشـرة أسطر ظل القارئ يلهث طيلة تسعـة منها دون رابط واضح يسـتريح عنده، لولا أنْ رحمه السطر العاشـر فجاد عليه بالواو «الحالية»، فيما يبدو، ليستريح عندها ويجتهد في استنتاج الدلالات. لكن هذه الدلالات، فيما يبدو، ليست يسيـرة الإدراك في ظل إبهام العلاقات الواضح في الأبيات وبخاصة الأولى منها.

ومن مظاهر كسر القواعد النحوية أو خرقها، عدم ذكر مرجع الضمير، إذ كثيرا ما نقرأ شعرا حداثيا يذكر الضمير ولكنه يُغَيِّب صاحبه أو مرجعه، وهذا واحد من أسباب انبهام العلاقات اللغوية في النص الشعري، إذ كيف نربط بين مفردة وأخرى، أو جملة وأخرى أو عبارة وأخرى إذا كان صاحب الضمير في هذه المفردة أو الجملة أو العبارة مجهولا. سيظل الضمير، بين عيني المتلقي وفي ذهنه، عائما جوالا لايرسو على مرجع محدد مما يخلق عتمة دلالية. وفي تقديري أن غياب مرجع الضمير، يعني غياب واحد من أهم مفاتيح النص وإدراك دلالاته. غياب مرجع الضمير أو التباس هذا المرجع إيذان بغياب الدلالة أو التباسها. لنقرأ مثلا، هذه الأبيات من قصيدة «سألقاكِ يوما» لمحمد الثبيتي[٩١]:

سألقاك يوما وراء السديم
ضفافا من الضوء
يختال فيها شميم العرار
ونكهة ماء المطر
سألقاك
يا زمنا يتجدد دوما
ويمتد فوق حدود القمر
سألقاك..
أعرف أن الطريق إليك
مرافئ للحزن
وأرصفة للسراب
وأن مسافاتك الدائرية
تتعب فيها جياد السفر
وأعلم أنك هاجرت في ذاكرة
الرمل

أزمنةً وعصوراً

تعب لهاث الهجير

ولم تتعود شرب الهزيمة

أعلم أنك،

شببت عن الطوق..

غامرت في حلبات التحدي.

صرت وعودا تثير الغضب

وصرت وجودا يحرك في الليل

أفقاً جديداً

ويخفق أجنحة من لهب

***

سألقاك.. يا أنتِ

يا من شربت وإياك نخب البطولة

صرفا

على رقصات السيوف

ويا من نقشت خيالك وشما

على ساعديَ

وصغت على شفتيك الفرح

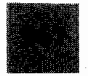
ففي هذه الأبيات (وحتى نهاية القصيدة) يغيب مرجع الضمير. لا ندري مَن، أو ماذا يخاطب الشاعر، فقد سكت أو صمت «يسكنني الصمت» عن النطق بهذا المرجع. وصحيح أننا يمكن أن نتأول هذا المرجع، لكنه يظل تأولا احتماليا لايقوى على الصمود أمام تأويل قارئ آخر أو قراء آخرين، والسبب هو هذه العلاقة المبهمة بين الضمير ومرجعه. ولنقرأ، مثلا آخر ولكن في مستوى أكثر التباسا، هذه الأبيات لعفيفي مطر من قصيدته «طردية»[٩٢]:

بمشتَبَكٍ من بداهات دهشته كان يطلع

من طينته نيِّئاً باحتشاد غرائزه،

عتمة الليل كانت مشيمته،

بين أسنانه هَبْلةٌ من دماء البهيمة



والفجر يدنو برقش الندى والغصونْ
مشتْ آية الليل حافية في ذرى الموج وانتثرتْ
فوق حصباءَ من صدَفٍ ومحار ورمل بلا آخرٍ،
وجههُ أخضلَ بالظلمات الشفيفة،
برق بعيد يشق الخطى في متون الخليقةِ
عيناه من غَشْية الحيوان مفتَّحةٌ في العمليات والرهبة

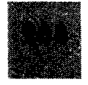
فمن ذلك الذي يطلع من طينه نيّئا؟ أهو الشاعر؟ أم الإنسان بعامة؟ أم لا هذا ولا ذاك؟ إذ ليس هناك مرجع سابق أو لاحق يساعد على معرفته، فنحن أمام حشد من ضمائر الغياب التي لا مراجع لها في الأبيات.

وغياب مرجع الضمير خصيصة من خصائص شعراء الحداثة بعامة، لكن شعراء السبعينيات، فيما يبدو، انفردوا بالإيغال في هذه الخصيصة حتى أصبحت مكونا أساسيا في شعريتهم كما يستنتج الناقد محمد عبدالمطلب. ولعل «رفعت سلام» هو أبرز شاعر سبعيني يكثر غياب مراجع الضمائر في شعره، بدليل أنه على مستوى النصوص في ديوانه «إنها تومئ لي» التي تبلغ واحدا وثمانين نصا، يأتي منها خمسون نصا بادئة بضمير لا مرجع له[٩٣]، حتى لكأن الشاعر بهذا التغييب الكمي الهائل لمراجع الضمائر - يتعمد تغييب الدلالة أو إبهامها فتظل في حالة من الالتباس، ويظل المتلقي في حالة من الحيرة. ثم لنقرأ للشاعر بول شاوول هذه الأبيات من قصيدته «وحدها الدموع العالية بين الأمطار»[٩٤]:

رأيته وافداً بين أسراره

اي ظلام في الكون
خلف الظلال العين الراعبة
والوجه المشقق يملأ الجذوع
تلك القامة الوافدة تخرج من الجدران
ألحان حجرية تواكب خروجها من
الأشياء الى الأشياء

رأيته وافداً والطير تهرب من
قرع خطواته



انه حجر انه حجر

ماذا سنفعل بوجوهنا المحفَرة على الحديد

قد نتقاطر أمام دفع المركبات

لكنه الصهيلُ الذي يجمّد المرتفعات

تلولبْ ؛ الرمل عميق

لكنه يأتي مع العواصف الحجرية

هاجس في دوران الأرض

هاجس في حدود البحر

ساقط بين العناصر والنسيان

قامة تتسع للطيور والفضاء

من سيخفي أجنحته أمام

نذير قدومه

من سيكسر الكؤوس حتى لاتبقى

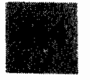
دمعة للذكرى

رأيته وافداً بين أسراره

يطوّق المدينة بذراعيه ويمحو بنظره

طرقاتها وأحزانها

وهكذا تستمر القصيدة حتى نهايتها؛ فالشاعر يستهلها بسطر يشتمل على ضمير غائب لكن دون مرجع معروف. ثم تستمر أبيات القصيدة مكررة هذا الضمير الغائب دون ذكر ما يضيء مرجعه، بل إن في بعض الإشارات أو الأبيات ما يضفي مزيدا من التعتيم على هذا المرجع: «إنه حجر إنه حجر» «لكنه الصهيل الذي يجمِّد المرتفعات» «ماذا يعني أن ننتظر الشهب» «ماذا يعني الانهيار». فهل هذا الوافد هو ظلام نكسة أو انهيار ما، ينذرنا الشاعر منه بدليل هذه الطيور التي تهرب من وقع خطواته، وبدليل إشارات أخرى في القصيدة من نحو «ماذا يعني الانهيار»؟ أم أن هذا الوافد هو حجر (حدثٌ ما) «إنه حجر إنه حجر» سينقضّ على هذا السكون (الركود) فيحركه «سوف نلقاك تحت مطر السكون»؟ لسنا متأكدين، فنحن أمام احتمالات متعددة



فرضها غياب مرجع الضمير من ناحية وكون هذا التعدد الاحتمالي للدلالة إحدى سمات شعر الحداثة العربية المعاصرة من ناحية. ولنقرأ هذه المقطوعة «مرثية محايدة» للشاعرة سلوى النعيمي(٩٥):

كأنها وردة وهجتْ فيكِ،
ترشين عليها من نوركِ،
وتكشف عن خوابيها،
كأنها وردة فيكِ،
تقرأين نقوشها،
تتلمسينها بأصابعكِ
حرفا حرفا
(لاتعلمين ما في نفسي. لا أعلم ما في نفسكِ).

كأنها وردةٌ.
كانت.

تبدأ المقطوعة بضميرين، أحدهما ضمير للغائب في «كأنها» والآخر ضمير للمخاطب في «فيكِ» لكنهما دون مرجع حاضر، فما هذه الوردة الواهجة، أو هذا الشيء الذي يشبه الوردة الواهجة؟ وفي من، أو في ماذا وهجتْ؟ لاندري، بسبب غياب المرجع. وغياب المرجع يعني غياب ما يساعدنا على تفهم النص وإدراكه. صحيح أن عنوان المقطوعة «مرثية محايدة» ربما يساعدنا في ذلك، لكن تعالق جمل النص، مع هذا، سيظل مبهما.

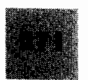
الجمع بين المتنافرات

ومما يبهم العلاقات اللغوية في النص الشعري الحداثي، عقد صلة بين غريبين أو متنافرين، لاتجانس مألوفا واضحا بينهما. لقد تعودنا في الشعر القديم أن تنتظم كلماتِه علاقاتٌ تستهدف الفهم والإدراك من خلال رؤية منطقية أو لا تبتعد عنها. أما في شعر الحداثة فما يقرر هذه العلاقة هو إحساس أو انطباع ذاتي من الشاعر. ولعل إحساس الشاعر القويَّ المتميز بالحياة وأشيائها من حوله، هو مما يدفعه إلى إيجاد صلات غريبة بين هذه الكلمات، أو الأشياء. ولا يبدو هذا إحساسا واقعيا ماديا ينتهي إلى حد

تصور الشكل المرئي للأشياء وتجسدها بشكل واقعي، وإنما يبدو نوعا من الإدراك الحميمي المقارب للانصهار مع الأشياء، نوعا من الحدس والرؤيا التي تجعل الشئ شيئا آخر يبدو مختلفا عن طبيعته. أو هو ـ حسب وصف تي.اي.هيوم ـ «ضرب من التعاطف الذهني بواسطته يضع المرء نفسه ضمن شيء ما لكي يتوافق مع ما هو فذ فريد فيه، وبالتالي يستحيل التعبير عنه»[٩٦] إلا من خلال هذا الإعلاق الغريب. وهذا الإعلاق الغريب، فيما يبدو، هو هذه «الفوضى الرائعة» في الشعر، وفق أدونيس؛ فالقصيدة عنده «يجب أن تكون فوضى طبيعية. أنت إذا أخذت جزءا من الطبيعة، تجد الشوكة إلى جانب الحصاة، إلى جانب مجرى الماء، إلى جانب العشب. بل إنك كثيرا ما ترى الحصى والعشب يعترضان مجرى الماء. والقصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد الفوضوي، لكن الخاضع إلى نسق. ومن هنا، الشكل لانهاية له. إنه غياب القانون. إنه الفوضى الكونية. إنه زمن ما قبل العالم»[٩٧]. وغياب القانون عند أدونيس هو غياب العلاقات وإبهامها بهذا الربط غير المتجانس بين الكلمات أو الأشياء، أو بهذا التنافر الذي يعده «أبرز خصائص الشعر الجديد وأكثرها أصالة وعمقا»[٩٨]. لنقرأ قوله من قصيدة «سيمياء»[٩٩]:

سيري، أيتها الحقول، بخطوات من القش
اخلع قميصك أيها الجبل
الضوء يعبر وتعبر حشراته
الأدغال تعبر
وتعبر خواصر التلال
وأنا
مكسواً بالزمن ورماده
يرميني الشجر من نوافذه
يتلقفني فضاء تسيّجه أفخاذ غير مرئيه

فقد عقد صلات بين الخطوات والقش، بين القميص والجبل، بين الشجر والنوافذ، بين الفضاء والأفخاذ، لكنها صلات بين أشياء لاتتجانس إلا في حس الشاعر وحدسه، أو من خلال تأويل قرائي يفرغ ويتفرغ لها. وعقد



الصلة بين المتنافرات، أو «تنافر المفردات تنافرا حادا» كما يسميه محمد عبدالمطلب [١٠٠]، هو أحد أسباب إيغال شعراء السبعينيات في الغموض[١٠١]. لنقرأ مثلا لرفعت سلام قوله[١٠٢]:

وكنت سائرا على مياه الانتظار،

سائرا إلى انكسار جميل.

وبيننا احتضار مرجأ،

بيننا عصف وبيل.

فما العلاقة بين المياه والسير عليها، وبينها وبين الانتظار؟ إنها علاقة تنافر، أو علاقة إبهام لم تُحدث إلا فجوة توتر دلالي ربما تكون من جماليات شعر الحداثة العربية المعاصرة، لكنها بهذا المستوى من التوتر تأخذ الدلالةَ الشعرية نحو الإبهام.

وإبهام العلاقات اللغوية في النص الشعري الحداثي لايقتصر على إبهام علاقةِ مفردة بأخرى، أو تنافر بينهما، وإنما يتجاوزه إلى إبهام علاقة الجمل أو الأسطرِ الشعرية بعضها ببعض، أو تنافرها بحيث نصبح أمام جمل أو أبيات من الصعب العثور على سياق ينتظمها،فهي غائمة العلاقة، غائمة الدلالة. لنقرأ، مثلا، مقطوعة «اللامبالاة» لـ«شوقي أبوشقرا»[١٠٣]:

فرس اللامبالاة يعكر المدينة

أوراقي تلبط الريشة،

الشيخوخة ذبح الحمام

السطوح ساكنة التين،

الريح طويلة القامة

الزاوية القصاص، قرنفلة

الوحدة.

الضباب ضعيف النظر

القطار الفقير الحافي

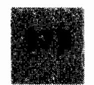
إلى الشغل، إلى الشغل

شركة لتنظيف ركبة العروس

من غبار الركوع،

خيط صوف لشفاء الحازوقة

سقطة المعصرة



هذه الجمل أو الأسطر الشعرية تبدو جملا غير متعالقة أو مبهمة التعالق في الأقل، ليس بسبب غياب أدوات الربط، فوجودها، فيما يبدو، غير مسعف، وإنما بسبب غياب أو انقطاع سياق دلالي يقارب بينها. وهي، بهذا، تذكِّر بالتداعيات السريالية غير المنتظمة سياقيا. إنها جمل غير واضحة المرجعية، غير واضحة الدلالة. هي جمل أو أسطر شعرية تبدي من التفكك وعدم التماسك والانتظام الصياغي ما يدفع إلى القول بأن هذا التوجه في شعر الحداثة العربية المعاصرة ربما يكون، في أحد أبعاده، إشارة إلى واقع يحس الشاعر بعدم تلاحمه وترابطه، وبعدم استقراره نحو توجه حضاري محدد المعالم، وإشارة، في الوقت نفسه، إلى إحساسه بالقلق والتوتر في هذا الواقع، وبعدم الاستقرار النفسي فيه. في هذا الواقع غير المتوازن قد يبدو الشاعر أقل توازنا في نفسيته ورؤيته فينعكس هذا على شعره.

وفي سياق التنافر بين المفردات أو الجمل، يأتي التضاد أو التناقض. والجمع بين الأضداد ليس غريبا ولا جديدا على الشعر العربي، فقد عرفه الشعر العربي القديم في ما يسمى بالمطابقة أو الطباق. وعُرف أكثر عند أبي تمام أبرزِ الشعراء المحدثين آنذاك. لكن التضاد في شعر حداثة اليوم سمة بارزة لأنه سمة في الحداثة نفسها وقانون من قوانينها، وفق ما مربنا في الباب الأول. وقد سرى هذا إلى شعرها حتى لتبدو العلاقات في قصيدة الحداثة هي علاقة تنافر وتضاد بعد أن كانت علاقات تشاكل في القصيدة قبلها. ولعل هذا يبدو في قصيدة النثر أكثر مما يبدو في قصيدة التفعيلة؛ فقصيدة النثر في الواقع مبنية ـ كما تقول سوزان برنار ـ «على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب، وإنما في جوهرها كذلك: نثر وشعر، حرية وقيد، فوضوية مدمرة وفن منظم... ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطرة ـ والغنية؛ ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها»[١٠٤]. خاصية قصيدة النثر هي «في أن تذهب في اتجاهين متناقضين»[١٠٥]، وشاعر الحداثة يمارس أو يوظف هذه الخاصية عن وعي وقصد. يقول بودلير: «سأجمع بين المخيف والمضحك، بل بين الحنان والحقد»[١٠٦]. وبودلير ـ كما تقول سوزان برنار ـ يحس بنفسه حرا في كتابة مثل تلك الأفعال المتناقضة بالنثر أكثر مما لو كان ذلك بالشعر[١٠٧]. وعلى هذا ينبغي التسليم ـ كما تقول ـ «بأنه يرى في قصيدة النثر شكلا أكثر حرية،

وأكثر «انفتاحا» من القصيدة الشعرية، لأنها تسمح بتنافر الأصوات، وفقد النبرة، والسخرية على وجه الخصوص... وربما كان بودلير أول من أدرك وضوح الإمكانات التي يقدمها النثر شكلا شعريا حديثا يسلم بكل متناقضات الحياة الحديثة»[١٠٨]، كأن بودلير، بعبارة أخرى، أدرك أن خاصية التضاد أو التناقض في الشعر الحداثي هي انعكاس أو ترجمة للواقع الحديث المتناقض، وأن أفضل شكل شعري ينهض بهذه الترجمة هو «قصيدة النثر». وبهذا يكون التضاد في شعر الحداثة هو المعادل الفني أو السمة الأسلوبية الشعرية المعادلة لموضوع تناقضات الحياة وإحساس شاعر الحداثة بهذا التناقض. وفي الظن أن قول السياب من قصيدته «المطر»:

مطر...

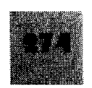
مطر...

مطر...

وفي العراق جوع

هو إشارة شعرية إلى هذا التناقض في الواقع وإحساس مرير به.

والحداثيون لايرون تناقضا في ممارسة التناقض؛ فهم يعدون التناقض جسرا إلى التناغم والانسجام بل مولِّدا لهما. ومع أن هذه الفكرة، فيما يبدو، ليست جديدة تماما، فأرسطو يرى أنه «يمكن للأشياء المتناقضة أن تنتج أعلى درجات التناغم والانسجام»[١٠٩]، و«مزج الأضداد» يُعد «ملمحا مكونا لجماليات الرومانتيكية»[١١٠]، إلا أن الحداثيين قننوا الفكرة ورسخوها، من منطلق «فكري» حداثي يتجاوز المنطق الحاد والعقلانية الصارمة، حتى صارت هذه الفكرة سمة شعرية تتضمن قدرة الشعر على أن يُبرز، من خلال ما فيه من تناقض وتضاد، تناسبا خفيا. يقول الشاعر التشيكي «كارل سابينا»: «إن الانسجام يتولد من التباينات، والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة و...» قاطعني الشاعر ماشَا: «الشعر، الشعر الحق يحرك العالم بطريقة أشد جوهرية ومفاجئة بقدر ما تكون التباينات منفرة حيث يبرز تناسب خفي»[١١١]، أي إن هذه الأضداد تتماهى في ظل ما يحصل لها من مزج. وبهذا التماهي الذي يصهرها في ماهية واحدة، تنصهر وتذوب فيحقق الشعر، بهذا، قدرته على امتصاص التناقضات، ولكن من خلال لغة متوترة انبنت على إبهام تعالقي.



وهذا الإبهام التعالقي الحامل للتناقضات، هو، في تقديري، مما يحسبه شعراء الحداثة أحد السبل المحققة لوظيفة «مزج المتناقضات» في الشعر، التي لاتقف عند مجرد إيجاد تناسب أو تجانس خفي، وإنما تتجاوزه إلى إيجاد، أو تفجير دلالات مضمرة ما كان يتهيأ لها الظهور بدون هذا التناقض الشعري ومن خلاله، (ربما وفق مقولة: «والضد يظهر حسنَه الضد»، كأنما الأمر نحو من أن هذا التناقض، أو هذا الشعر الحامل للتناقض، تفعيل لجسد الدال ـ كما يذهب تيري إيغلتون ـ وإجبار له على أن يعمل بأقصى طاقته وإمكاناته تحت ضغط شديد من الدوال الأخرى المحيطة به[١١٢]، في هذا الجو تُعتصر دلالة كل كلمة، وتُجبر على إطلاق مكنونها أكثر وأغنى مما لو كانت في جو تعبيري تتجانس دواله وتتوافق. ولعله من أجل هذا الفعل لمشهد التناقض في الشعر، ذهب «تيري إيغلتون» إلى أن «كل ما ندركه في النص ندركه من خلال التعارض والاختلاف وحسب: فالعنصر الذي ليس له أي علاقة اختلاف بأي عنصر آخر يبقي خفيا»[١١٣]، لأنه لا يجد عنصرا نقيضا يستفزه ويحرضه ويتحرش به فيخرج عن مستوى أو مساق الكلام العادي، ذلك أنه ـ كما يقول أحد شعراء الحداثة العرب ـ «بتلاقي الأضداد تكتسب القصيدة التوتر والزخم وترتفع عن مساق الكلام العادي»[١١٤]، لكن «كلينث بروكس» يذهب أبعد من هذا حين يرى أن الحقيقة الشعرية لايُتوصل إليها إلا عن طريق التناقض الذي يَعده لغة مناسبة للشعر لامحيص له عنها، إذ الشاعر غير العالم الذي تحتاج حقائقه لغة بارئة من كل أثر من آثار التناقض[١١٥]. ومن موقفه هذا من التناقض، تناول قصائد لـ «وليم وردزورث» وغيره، ومضى يعدد ويوضح ما فيها من عناصر تناقضية، فالتناقض، في رأيه، لايقع في أساس القصيدة فحسب، وإنما هو الذي يدل عليها وينبئ عنها[١١٦].

وربما يغني التناقض القصيدة، ويعمق فضاءها الدلالي ويُبعد مداه، لكن هذا الإثراء ونحوه مما يمس الدلالة، لا يتحقق إلا من خلال علاقات لغوية مبهمة يُعد التناقض السبب الرئيس لإبهامها الذي يُعد سببا لإبهام آخر هو الإبهام الدلالي. وهو ما نجده في شعر الحداثة العربية المعاصرة. ولعل أدونيس، في شعراء الحداثة العرب، هو ممن يحتفل بالتضاد في شعره إلى درجة أن أحد النقاد (جبرا إبراهيم جبرا) يعد هذا التضاد، وبخاصة في «المسرح والمرايا» تناقضا حريا بالتقصي، لأنه جزء من عملية خلق فذة تتكئ على خيال جائش محتدم[١١٧]. ولعل كلمة «الفروق» في قول أدونيس:[١١٨]

لا لكي ألأم الجراحْ

لا لكي أبعث المومياءْ

بل لكي أبعث الفروق... الدماءْ

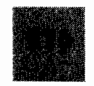
ثم إطلاق عبارة «احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة عنوانا» لأحد دواوينه الشعرية ـ لعل هذين ونحوهما إشارة إلى هذه التناقضات (الفروق) التي يبعثها في شعره أشبه بالدماء الباعثة أو المعيدة للحياة؛ فالتجانس (لأم الجراح) مسٌّ رقيق لايكفي لإنتاج دلالات تكافئ تناقض الواقع والحياة. ولعله لهذا ذهبت «أسيمة درويش» إلى أن «الأضداد هي المعادل الشعري لإحساس أدونيس المتوتر بتناقض الوجود»(١١٩)، وفي «المسرح والمرايا» أكثر من مرآة (قصيدة). وهذه المرايا ـ كما يقول أدونيس ـ «تُصالح بين الظهيرة والليل»(١٢٠)، ولعلها هي رؤاه الشعرية التي تجمع على صفحتها (كالمرآة) الظهيرةَ والليل، أي تجمع المتناقضات وتصالح بينها. وإلى جانب أدونيس، هناك عفيفي مطر، فهو ـ كما يقول محمد عبدالمطلب، وكما نلاحظ في شعره ـ من هؤلاء الشعراء الذين يتميز خطابهم الشعري في رؤيته للعالم بالاتكاء على المفارقة، وهو ما يزيد من عتمة هذا الخطاب(١٢١). يقول عفيفي(١٢٢):

مدائح نساجين لم يتركوا خيطا من الغيم

والأفلاك وعروق السلالات والمصائر إلا

نسجوه في مخرَّمات الغامض المنكشف

فهناك تناقض أو تضاد بين كلمتي الغامض والمنكشف، لكن الشاعر مزج بينهما ليحرِّض كل واحد منهما على الفعل، ويعتصر طاقاته الدلالية من خلال احتكاكه بمجاورٍ نقيض. عفيفي مطر، من خلال هذا المزج، بعث الفروق أو الأضداد ومَحاها في الوقت نفسه. محا الحدود بين الغامض والمنكشف بجعل «المنكشف» نعتا لِـ«الغامض»، والمعروفُ نحويا أن النعت يوضح المنعوت. وعلى هذا يكون التدالّ واحدا من معطيات التضاد بين (الغامض والمنكشف)، أو تحولا من تحولاته كما يذهب محمد عبدالمطلب(١٢٣). وإلى جانب عفيفي مطر نجد رفعت سلام في قوله(١٢٤):



- قلت: ها أنا شاسع وضيّق

- أنا القاتل البريء

- وطفلة ترمي مساء عابسا بضحكها

- متاهة مسكونة بالغامض المضيء

- وانتظاري شوكة على حد اشتعال الماء

- أهوي

صاعدا

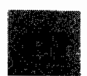
- ولها ليل يجهل الظلمة؛

ليل له شموس صغيرة

ففي هذه الأبيات مفارقات، أو تضاد ثنائي: (شاسع ضيق، قاتل بريء، عابسا بضحكتها، الغامض المضيء، اشتعال الماء، أهوي صاعدا، ليل يجهل الظلمة/ له شموس). ومع «الإحساس» بأن هذه الثنائيات المتضادة، وبخاصة عندما تتعدد في المقطع أو القصيدة، ربما تعطي لما هي فيه، شيئا من شعرية الإيقاع، إلا أنها، في المقابل، ربما تحجب عنه شيئا (وربما كثيرا) من شعرية الدلالة الواضحة، والسبب هو هذا التعالق المبهم بين عناصرها، إذ لانكاد نمسك بخيط دلالي إلا ويأتي الطرف الثاني للمفارقة الثنائية ويضيعه. هذه الثنائيات المتضادة بل هذا التضاد أو التنافر أو النشاز الذي يعد ملمحا رئيسا من ملامح شعر الحداثة، هو، بعامة وفي تقديري، عدم استقرار دلالي، وربما يكون إشارة إلى توتر الشاعر وعدم استقراره أو استقرار واقعه، أو هو ـ كما يقول عبدالغفار مكاوي ـ «صيغة فنية من صيغ التعبير الأدبي تصلح لتصوير الأحوال والمواقف النفسية المعقدة»[١٢٥]، هذا، إلى جانب أن بعض شعراء الحداثة يستهدفون به تغريب الواقع والأشياء قصد التشويه أو التغيير، كما يستهدفون به إدهاش المتلقي وخلخلة بنية الوعي لديه.

الصورة

ومن الأشياء التي تندغم في منظومة إبهام العلاقات اللغوية، الصورةُ؛ فهي منتَج أو تجسيد لتركيب لغوي، يجوز عليها ما يجوز على هذا التركيب من إبهام. والصورة في الشعر عنصر رئيس، وأداة من أدواته الإبداعية



الفاعلة عند الشعراء على مر عصور الشعر، لكن أهميتها عند شعراء الحداثة وصلت إلى حد أن يشكِّل الإنشغال بها، أو بالأخيلة ـ كما يقول إيلمان كرانسو ـ إحدى العلامات البارزة في الأدب الحداثي[١٢٦]، وإلى حد أن يصبح الشعر عندهم هو «صورة» أو أن تكون «الصورة» أبرز أدواته الإبداعية؛ يقول السرياليون بلسان «برايتون»: «يبدو أن الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم، ليست شيئا آخر سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة»[١٢٧]. وهي عندهم - بلسان برايتون أيضا: «أداة تحرير الوعي وتحرير الجماعات، وأنها الهوة الرئيسية التي تفصل بين الشعر والنثر»[١٢٨]. وفي بعض الصور توجد الشرارة الأولى لزلزال في النفس البشرية[١٢٩]. وفي هذا إشارة إلى عزمهم على هز كيان النفس البشرية وتحريك وعيها وخلخلته من خلال الصورة الشعرية. والذهاب بالصورة إلى هذا المدى عند السرياليين أو غيرهم من الحداثيين يعني السير بخطوات واسعة نحو إبهام المعنى وربما إنكاره وإنكار قيمته لتظل الصورة سر الشعر الأوحدَ مستعصية على القوانين والأعراف ورافضة لها، وبخاصة ما يُبقي على الألفة والتآلف والمنطق. في شعر الحداثة لم تعد الصورة للشرح والإيضاح والوصف والمحاكاة، ولا للتحسين والتقبيح، ولا للزخرفة، ولهذا لم تعد تعتمد على المقاربة والمشاكلة بين أطرافها. الصورة في شعر الحداثة تتغذى من ذات الشاعر وحالات توتره واسترخائه النفسي، ولهذا تتغيا إيقاظ الكوامن الشعورية وإثارتها، وأحيانا تلمس اللاوعي وتحاول نبشه عند المتلقي، كما تتغيا الإيحاء بالدلالات لاتقريرها، وما على المتلقي، مقابل هذا، إلا أن يعتمد على رؤيته الحدسية وقدرته الاستيحائية. وإذا لمست الصورة الواقع عرّته ونثرته وسبرت أغواره وصنعت له علاقات غريبة حتى يتراءى لنا واقعا غريبا مدهشا لايشبهه إلا واقع الأحلام حيث يتكثف الزمان والمكان ونصبح، في الوقت نفسه، أو تصبح رؤانا، في الأصح، خارجهما، وحيث تتداعى الأحداث والأحاسيس في نسق غير منطقي. وهذه العلاقات الغريبة التي تصنعها صورة شعر الحداثة للواقع، هي هذه العلاقات التي تربط بين عناصر الصورة نفسها، وهي علاقات مبهمة لأنها تربط بين المتنافرات والمتناقضات. وإبهامها هذا سرى إلى الصورة فأغربتْ، كما سرى إلى الدلالة الشعرية فأبهمتْ. وليس

الربط بين المتنافرات غريبا ولا جديدا على الصورة في الشعر العربي، فقد عُرف ذلك فيه، وعُرف عند أبي تمام بخاصة إلى درجة أن تحولتْ بعض استعاراته، في نظر بعض النقاد القدماء وبخاصة الآمدي، إلى استعارات غريبة مستهجنة ملتبسة الدلالة. كما كان هذا التضاد إحدى جزئيات الفكر النقدي العربي القديم، وبخاصة عند عبدالقاهر الجرجاني الذي نحس انحيازه إليه تقنية إبداعية شعرية عندما يقرر الجمع أو المجانسة بين الأشياء المختلفة ويُسوِّغ ذلك بأن «الأشياء المشتركة في الجنس، المتفقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها، عن تعمُّل وتأمل في إيجاب ذلك لها، وتثبيته فيها، وإنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشُبكة. وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لايحتاج إليه غيرهما ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما في هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما. ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات، وذلك بيّن لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب»[١٣٠]. فواضح أن الجرجاني لايذهب إلى إمكان توظيف التناقض جماليا ودلاليا فحسب، وإنما يذهب ـ كما فعل النقاد المعاصرون ـ إلى قدرة تقنية التناقض في الشعر على تجنيس الأشياء المتنافرة وإيجاد تلاؤم وائتلاف بينها. إذن، ليس الربط بين الأطراف المتناقضة في الصورة غريبا ولاجديدا على الشعر العربي، كما سبق القول، وإنما الجديد هو ما قطعته شعرية الحداثة من مدى كَميّ وكيفيّ في هذا الاتجاه مثلما يفعل السرياليون الذين يُعد ربطهم بين المتناقضات واحدا من أسباب الإبهام والإغراب في شعرهم[١٣١]، ويَعدون الصورة الشعرية من خلال هذا الربط بين المتناقضات الوسيلة الوحيدة لخلق تجانس بينها[١٣٢]. ومع أن السريالية لا تعد العقل الواعي منبعا كافيا لهذه الصور، إلا أنها ترى فيه نقطة تتكون فيها الصور من دون علاقات مباشرة، مما

يكشف عن علاقات خفية بين كائنات مختلفة[١٣٣]. وهذه النقطة الموجودة في الشعور هي تلك النقطة التي لاتعرف - كما يقول برايتون - تضادا بين الحياة والموت، بين الحاضر والماضي، بين الواقع والمتخيل، بين ما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن التعبير عنه، بين العالي والسفلي، تلك النقطة هي «الخيال» الذي يختلف عن العقل النفعي[١٣٤]. لكن السريالية، إلى جانب بحثها في خبايا الشعور، تفزع أحيانا إلى اللاشعور والأحلام مستعينة بهما على رسم صورها فتأتي، بسبب هذا وبسبب عفويتها وتلقائيتها، انفجارية لايجمع شظاياها سوى تنافر أطرافها الذي يذهب معه الناقد الانجليزي «بتسون» إلى حد القول: بأنه «كلما تنافرت مكونات الاستعارة، عظم نجاح الشاعر عند بلوغ التآلف. فعن طريق قفزة واثقة معنويا يعبر الشارع الفجوة، ويعلن اتساق اللامتساوقات، وتكون هذه لحظة انتصار ورضا تخلفه صعوبة مقهورة»[١٣٥]. لكن هذه الصعوبة التي تَخَلّفُ الانتصار الإبداعي، ليست مقهورة دائما، إذ ربما يصاحب دقةَ الصلة وتنافرها بين مشاهد الصورة، ارتفاعٌ في مستوى الأداء، «إلا أن ذلك مشروط بالوصول إلى حافة الإبهام» - كما يقول صلاح فضل[١٣٦]. بل ربما لا يكون «وصولا» وإنما توغلا في الإبهام الذي قد لايفيد معه توظيف ذكاء القارئ الذي يعد ضروريا عند التلقي لكن دون أن يصطدم هذا الذكاء وتوظيفه بالتعجيز السلبي المحبط [١٣٧]. وربما نتسائل عن ذهاب الحداثة بعيدا في خلق صور متناقضة العناصر، بل وربط عظمة نجاح الشاعر بقدر ما يحققه من تناقض وتنافر في صورته. ولعلنا نلتمس شيئا من الإجابة في واحدة من سمات الحداثة نفسها، وهي اتجاهها نحو «أولوية العلاقات مع الأشياء، مقابل أولوية العلاقات بين البشر»، حسب «لوي ديمون» ضمن تحديده لسمات الحداثة [١٣٨]، فكأن الحداثة الشعرية بهذا الربط بين المتناقضات تتكئ على أشياء منها هذه السمة الحداثية، لكن الربط بين المتناقضات أو بين أشياء لا رابط بينها يعني عدم اتساق الصورة الشعرية وبهذا ترتبك الدلالة وتنبهم ويتقلص مستواها في ذهن المتلقي فلا تبين. وهو ما يهدف إليه بعض الحداثيين وبخاصة الداديين أو السرياليين؛ فليست الدلالة هي مما يحرص السرياليون على تحققه، فالشعر السريالي - كما يقول تريستيان تزارا - «يعبر عن نشاط نفسي، لاعن أفكار أو عواطف أو قوالب

معرفية. إنه في متناول اللاواعين»[١٣٩]. وهو ما عبر عنه برايتون بقوله: «إن القصيدة كارثة للعقل»[١٤٠]. وكون الشعر أو القصيدة في متناول اللاواعين أو كارثةً للعقل، يعني عدم خضوعها أو صورها لمنطقه الواضح المتسق. وربما لانستغرب أن تكون القصيدة وصورها كذلك عند السرياليين ما دام أنهم يتخذون من نظرية «فرويد» في اللاشعور رافدا من روافد إبداعها. وهو رافد يستثمره شعراء الحداثة بعامة، مشكِّلا إحدى الأدوات التي يرسمون بها صورهم الشعرية. يقول عبدالقادر القط: إن شعر الحداثة يرسم صوره «برموز العقل الباطن، أو بدلالات جديدة للألفاظ، وبتراكيب غير مألوفة للجمل، وبقدر قليل أو كثير من الإبهام الذي يحتمل أكثر من تأويل، ويمكن أن ينسب بعضه إلى التجريد أو السريالية في بعض الأحيان»[١٤١]، والمرجح أنه بقدر ما يعتمد الشاعر في رسم صوره على العقل الباطن، تأتي (هذه الصور) غريبة محتشدة متنافرة الأجزاء. لنقرأ، مثلا، هذه الأبيات لإليوت من قصيدته «أربعاء الرماد»:

كان السلّم مظلما،

رطبا / مجَعَّدا كفم رجل عجوز يسيل منه اللعاب، لا رجاء فيه،

أو مرئ مسنَن لسمك قرش هرم

ففي هذه الأبيات ـ كما يقول جاكوب كورك ـ صور تلبي متطلبات السرياليين؛ فمجموعة الصور ذات العلاقة بالسلم غامضة ومضطربة جميعها في آن واحد، كما تثير مضامين تناقضية غير مرغوب فيها تماما مثلما تفعل صور الأحلام[١٤٢]. ويبدو هذا صحيحا؛ فالصورة التي تجسدها هذه الأبيات تتنافر مع الواقع وتصطدم به. وفي السياق نفسه تأتي الصور الدادية، مثلما في قصيدة «نهاية العالم» للشاعر «رتشارد هولسنبك»:

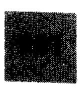
هذا ما آلت إليه الأشياء في هذا العالم

تجلس الأبقار على أعمدة التلغراف تلعب الشطرنج

والببغاء ذات العرف تحت تنورة الراقصة الأسبانية

تنشد بحزن كحزن بوقي مقر القيادة والمدفعية وهو

يندب طوال النهار.

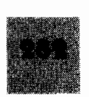


ولا تستطيع إلا دائرة الإطفاء طرد الكابوس من
غرفة
الاستقبال، لكن جميع خراطيم الماء ممزقة

فهي صورة ـ كما يقول جاكوب كورك ـ تفصل «أجزاء العالم المعروف بعضها عن بعض وتضعها في سياق مختلف تماما، كأنما لتبين أن كلا الترتيبين اعتباطي»[١٤٣]، وهي صورة طائشة عديمة المعنى تتطابق عرضيا وآنيا، ساخرة من خواء عالم البيان المألوف، ومستسخفة الروابط التقليدية[١٤٤]. ولهذا يمكن القول إن صورا على هذا المستوى من التقنية اللغوية المجازية المبهمة، القائمة بشكل جوهري على تنافر العناصر، وغياب منطق الترابط، لا تخلف سوى إبهام للدلالة. وهذا التنافر واللامنطقية، هو بعض ما يسم شعر الحداثة العربية المعاصرة، وهو بعض ما يجسد إبهام العلاقات اللغوية ويسببه في الوقت نفسه. وهو، في تقديري، صورة لهذا «الانفجار المجازي الكبير الطارئ على آليات اللغة»، هذا الانفجار الذي يربط به «عبد السلام المسدي» مسألة الغموض؛ فعنده أن الغموض ربما يكون «ناجما من لعبة مجازية»، وما لم نربط الغموض بهذه اللعبة المجازية وانفجارها «فستظل المعضلة مستعصية» في رأيه[١٤٥]. لنقرأ، مثلا، في سياق اللغة المجازية وانفجارها هذين البيتين لإليوت:

.... الماء منتشر إزاء السماء
كمريض مخدرً على منضدة الجراح

فصورتهما ذات التعالق غير العقلاني، الخارق للتوقعات بسبب كونه تعالقا بين طرفين متباعدين، هي ما جعل «جاكوب كورك» يعدهما بداية لحقبة اللغة المجازية الحديثة في الشعر الإنجليزي والأمريكي[١٤٦]. ولعله يقصد بداية حقبة لهذا الانفجار المجازي أو نحو منه. وإذا كان «المسدي» قد ربط الغموض، بوجه عام، بالانفجار المجازي، فإننا لا نبرئ هذا الانفجار من أن يكون أحد أسباب احتشاد الصور وتكثيفها. وإذا كان التكثيف وظيفة أساسية للشعر يحققها بالاعتماد على المجاز كما يذهب «صلاح فضل»[١٤٧]، فإن انفجار هذا المجاز يذهب بهذا التكثيف



والاحتشاد بعيدا إلى درجة الانبهام علاقاتيا ودلاليا. وهو انفجار متوقع بالنظر إلى أن الحداثة الشعرية تتكئ بقوة على الخيال، معلية من شأنه ومُحِلّة له محل الواقع. وبعبارة أخرى، يمكن القول إنه مع أن الصورة في شعر الحداثة العربية المعاصرة أصبحت مطيَّة فكرية، تتغيّا خلق دلالات جديدة من خلال علاقات جديدة، وتتغيا، إلى جانب ذلك، توسيع طاقات اللغة وإمكاناتها التعبيرية - مع هذا، فإن الذهاب بها وبعلاقاتها إلى هذا المدى من الغرابة الصادمة، والتناقض والإبهام، يجعلها عائقا دون فهم الشعر ووصوله إلى جمهوره. لنقرأ قول البياتي من قصيدته «الزلزال»[148]:

تشرق شمس الله في عينيكِ إذ تغرب في قواربِ

الصيد على شواطئ المغربِ

... ...

حيث الشاعر الأندلسي يرتدي عباءة الريحِ

يطير حاملا قيثاره فوق جبال النوم

فوق المدن المفتوحة، المقطوعة الأثداء

فعلاقات الصورة هنا دقيقة متباعدة إلى حد التنافر والتناقض. صحيح أنه من الممكن تجنيس أطرافها لينزاح شيء من إبهامها، ولنستقطر بعضا من أوجه دلالاتها، لكن ذلك لايتم إلا من خلال جهد تأويلي مضن، ليس على القارئ العادي فحسب وإنما على قارئ الشعر أيضا. وإذا قرأنا هذه الأبيات لمحمود درويش من قصيدته «تعاليم حورية»[149]:

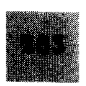
لا وقت حولكِ للكلام العاطفيِّ.

عَجَنْتِ بالحَبَقِ الظهيرةَ كلها. وخَبَزْتِ للسمّاقِ

عُرف الديك. أعرف ما يُخرِّبُ قلبك المثقوبَ

بالطاووس، منذ طُردتِ ثانية من الفردوس.

ألفينا الصورة فيها، أيضا، متباعدة الأطراف، مبهمة العلاقات؛ فكيف تُعجن الظهيرة بالحبق؟! وكيف يُخبز عرف الديك؟! وكيف يُثقب القلب بالطاووس؟! لاندري تماما، لكن ما نرجحه هو أن درويش، كغيره من شعراء الحداثة، أراد أن يفجر دلالات جديدة من خلال هذا الانفجار المجازي الذي أراد به، أيضا، تجاوز



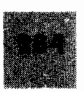
الروابط القديمة بين الأشياء إلى روابط يستعين على إيجادها بحدسه ورؤيته وانفعاله الذاتي وليس بالواقع الخارجي فقط. كما نجد غرابة الصورة، أو غرابة تعالقها عند محمد عفيفي مطر. لنقرأ، مثلا، قوله من «قصيدة وقراءة»(١٥٠):

الأرض ـ كالجثة بعد الدفن ـ ممدودة
أرختْ يدا صفرا ووجها فارغا وجديلةً
بالرعب معقودة
واستسلمتْ للنوم
في حجر ضبٍ ملئ بالنخل والأشجار

فالأرض كالجثة ولكن بعد الدفن. ربما إشارة إلى التحلل والتعفن. ثم ما هذه اليد الصفر المرخيّة، والوجه الفارغ؟ ربما إشارة إلى فقر الأرض واستنزافها وكفِّها عن العطاء والإنجاب. وما هذه الجديلة المعقودة بالرعب؟ ربما إشارة إلى ظلام الاستبداد والتسلط. ثم كيف تستسلم هذه الأرض «الممدودة» في حجر ضب ملئ بالنخل والأشجار؟! هذه وتلك، صورة أو صور جمع عفيفي مطر أطرافها المتنافرة في رِبْقَة لغوية مبهمة فصرنا، لهذا، أمام دلالة مبهمة. والسبب هو هذه الصورة التي أدرك الشاعر الحداثي نفسُه (خليل حاوي) إسهامها في هذا الإبهام أو الغموض، وذلك في قوله: «أما الغموض فظاهرة ترتبط بتحول الشعر الحديث عن تقرير الأفكار تقريرا عاريا من الصور إلى التعبير بالصورة الحسية عن الحالات النفسية والمطلقات المجردة، وهذه من بديهيات الشعر الأصيل»(١٥١).

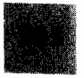
البياض

وفي سياق إبهام العلاقات اللغوية، هناك ما يعرف بـ «البياض» ولست أقصد بالبياض تلك المساحة البيضاء المحيطة بالقصيدة، أي ذلك الذي مهد لظهوره مصطلحاً، فيما يبدو، ما فعله «جان كوهين» بعبارة من النثر الصحافي العادي، اختارها من جريدة يومية. كانت العبارة مكتوبة في الجريدة بطريقة النثر العادي المتوالي، لكن كوهين بعثرها على النحو التالي:



«البارحة على الطريق الدولية رقم ٧
انـزلقت سيارة
كانت تسير بسرعة مئة كلم في الساعة
في حقل من نبات الدلب
وقتل ركابها الأربعة»

وسواء كانت هذه الجملة أو العبارة لا تزال على نثريتها، أو أنها اكتسبت شيئا من الشعرية بسبب هذا التحول الذي طرأ على شكلها كما ذهب بعض النقاد[١٥٢] - إلا أن هذا التحول الشكلي أوجد بياضا حولها، أي على هامشي الصفحة بعد أن كانت تملؤهما. ولعل هذه الطريقة التشكيلية الحديثة للشعر، هي ما استوحى منها «بول كلوديل» تعريفه للشعر بأنه «فكرة معزولة بفراغ»[١٥٣]. وهذا الفراغ هو ما يتكون عادة في نهايات أسطر القصيدة بكيفية خاصة انتبه لها الشعراء الأوروبيون وبخاصة الفرنسيون، فلطريقة تركيب الكلمات أو تنظيمها على الصفحة عند «مالارميه» أهميته. وفي ذلك يقول: «لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهيّ. إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء..وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة..إن تصوير الألفاظ وحده لايؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم»[١٥٤]. وهذه الطريقة المالارميَّة، فيما يبدو، هي ما جعل «كلايف سكوت» يقول: «إن الفراغات في نهاية أشطر قصائد مالارميه مليئة بالتمارين المعقدة»[١٥٥]، ولم تكن هذه الفراغات تمارين معقدة إلا لأن الشاعر أراد توظيفها إيحائيا ودلاليا، ربما أكثر من هذه الأسطر المدونة. وفي هذا يأتي قول «رامبو»: «أيا نفسي، لاتصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تَبَقّى من البياض على الورق»[١٥٦]. لكن هذا النحو أو المفهوم من البياض أو الفراغ، هو ما لست أقصده - كما قلت - وإنما أقصد البياض أو الفراغ الذي يتركه الشاعر قصدا بين الكلمات أو الأسطر الشعرية، ويرمز له عادة بالنقط (...)، أي ذلك الفراغ الطباعي المتروك في جسد أو متن النص الشعري لا في هامشه، على أن ذلك الفراغ الهامشي أحيانا، قد يسبب بطغيانه على المتن ما يسببه الفراغ الطباعي من إبهام مثل قصيدة «الزيارة الطويلة» لسعدي يوسف[١٥٧]:



ا

ل

شُـ

قُـ

رُ

ق

تتَمَطَقُه، ذاهِلةً، أفعىْ.

و أ

ل

شَـ

ر

شـ

ف

يَهوي، مُنـزلقاً عن ظَهرِ الأفعى

وسيأتي قمرٌ

ويسيلُ حليبُ نحاسٍ

يـ يـ يـ يـ

قـ قـ قـ تـ

ط ط ط قـ

ر ر ر طَ

رُ

يقرطُ ظَهر الأفعى

عَرَقاً

ونشيجاً

بين

ا لـ حـ ر شـ فِ

لـ

حـ

ر

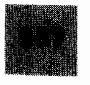
شـ

فِ

فهنا، تضاءل جسد النص في بعض تحركاته إلى درجة أن صار، مقابل الهامش، خطا رفيعا موزَّعا في فضاء الصفحة ولا يكاد يشكل مساحة بقدر ما يشكل عائقا دلاليا.

ومع أن الفراغ الموضوع في جسد النص (وهو مانقصده هنا)، ربما يوظَّف لإنتاج الدلالة أو الإيحاء بها، وربما يكون إشارة إلى «تاريخ مقموع» أي حذَفَه الشاعر خوفا من السلطة، إلا أن هذا لايهمنا كثيرا الآن؛ فما يهمنا هو أن هذه الفراغات، المحسوبة صمتا أو كلاما غائبا مسكوتا عنه، تُشكِّل حقيقةَ، أو واقع كونها «مساحة من جسد النص» كما يعبر صلاح فضل،(١٥٨) لكن هذه المساحة مغيَّبة. وهذا يعني أن حلقة في سلسلة علاقات النص مغيَّبة هي الأخرى، مما يعني إبهاما في هذه العلاقات. وهو ما نجده، أيضا، في شعر الحداثة العربية المعاصرة. ولعل سعدي يوسف هو من شعراء الحداثة الذين يكثر عندهم هذا النوع من الإبهام العلائقي اللغوي، أي هذا البياض الذي عبر عنه جودت فخر الدين بأنه اعتراض تساوق الكلام بفواصل من الصمت(١٥٩). لننظر، مثلا، في هذا النص(١٦٠):

الشجرةْ
عاريةٌ، إلا من بضع وُريقاتٍ تسقطْ
وتويجاتٍ ميتَةٍ
والشجرةْ
سوداءُ، تمر بها الريحُ
ولا همس من الريحِ
أو الشجرةْ
لكنّ العصفور الأول يأتي
فالعصفور الثاني
فالعصفور الثالثْ،
وإذا بالشجرة...
....
....
....
كم أحلمُ أن أطبق هُدبي!



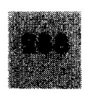
بدا الكلام متواليا متساوقا في هذا النص لولا أن جاء هذا الفراغ فاعترض هذا التساوق وقطعه فصرنا في حالة إبهام تعالق لغوي، فأين متعلِّق «إذا» الفجائية؟ لقد سكت عنه الشاعر فأوقعنا في حالة إبهام دلالي نتيجة لإبهام تعالقي لغوي. ربما تكون كثرة الفراغات في شعر سعدي يوسف (وفي بعض دلالاتها) رمزا لفقدانه المكان؛ فهو متنقل مغترب محذوف: لايكاد يستقر في مكان إلا ويحذفه إلى آخر «كم أحلم أن أطبق هدبي!» لكن هذه الفراغات عنده وعند غيره، مهما كانت أسبابها وتوظيفاتها، أسهمت في إبهام تساوق الخطاب الشعري الحداثي الذي استفاضتْ فيه هذه الظاهرة - كما يقول محمد عبدالمطلب - كأداة كتابية[١٦١]. ثم لننظر في هذا المقطع الشعري لحسن طلب من قصيدته «فسيفساء»:

سوف بشملي... شملك
ويلك
ما كان أجل خروجك لي
تحت الدوح
وكان أجلك
ويلك

فهناك حذف (فراغ) في السطر الأول. والمحذوف هو الفعل «أجمع» بحيث يكون السطر «سوف بشملي أجمع شملك». ومع أن من الممكن التقاف المحذوف بقليلٍ من التأمل، إلا أنه، بالفراغ الذي أحدثه، سبّب شرخا أو انكسارا بين دالَّين لغويين «(شملي» و«شملك»)، أي إبهاما تعالقيا بينهما. ولعل هذا الإبهام هو مما جعل صلاح فضل يتساءل عن أي بلاغة تكمن وراء هذا الفراغ، أو الحذف للفعل «أجمع»[١٦٢].

علامات الترقيم

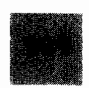
لم تنته منظومة إبهام العلاقات اللغوية بعد، فلا يزال أمامنا «علامات الترقيم». وعلامات الترقيم، هي علامات اصطلاحية توضع بين الكلمات أو الجمل أو العبارات لتفك الاشتباك الدلالي بينها ولترشد إلى حدودها



الدلالية، ولتنظم العلاقة بينها وتوضحها. وهذا يعني أن غيابها أو إخطاء أماكنها، يؤدي إلى تداخل هذه الوحدات اللغوية وإبهام التعالق بينها. لكن الحداثة الشعرية لم تلتفت إلى هذا ولم تأخذ به، بل رفضته وناقضته داعية، بلسان المستقبليين، إلى شعر متحرر من علامات الترقيم حتى لايختنق بهذه العلامات، وحتى يعكس صورة صادقة للعالم الديناميكي الحديث (١٦٣). فعند الشعراء الحداثيين أن الترقيم يخنق القصيدة، ويُثقل تحليقها، في حين أنها بدونه تتابع رحلتها المجنحة في انطلاقة واحدة، كما يقول «أبولينير». ربما لن يتحقق الفهم بسبب غياب الترقيم، لكن ليس لذلك أي أهمية عندهم. ولعل مما يزيد المسألة تعقيدا، هو أن القصيدة الحداثية قصيدة قرائية، وأن أوضح ما يكون غياب الترقيم ملتبسا، هو عند القراءة؛ لأنه عند إلقاء القصيدة يكون للانطباعات التي تتركها الكلمات على الأذن قوة تسمح بتعريف المعنى من خلال تعريف بدايات الجمل ونهاياتها من خلال فواصل الصوت ونبراته، أي، إن هذه الانطباعات لاتسمح بأن يمر النص خطًا أو خيطا متصلا تذوب بعض أجزائه في بعض، ولا توجد فيه إشارة للابتداء أو الانتهاء أو الوقف. وشعر الحداثة العربية المعاصرة غير بريء من ظاهرة الغياب «الترقيميّ» هذه. وهي ظاهرة تُظهر القصيدة متسارعة لاهثة بسبب تسارع دوالِّها وتلاحقها غير الملجوم بعلامات الترقيم. وربما يكون في هذا ربط لها بتسارع العصر ولهاثه، لكنه يسهم في إبهام البنية اللغوية للقصيدة وإبهام بنيتها الدلالية في الوقت نفسه. لنقرأ، مثلا، قول أدونيس من قصيدته «هذا هو اسمي»(١٦٤):

> **تحيل النار أيامي َنارٌأنثى دمٌ تحت نهديها صليل**
> **والإبطُ آبارُ دمع نهرٌ تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوبِ**
> **تزلقُ جرحُ فرَعتْه وشعشعتْه بباهٍ وبهارٍ هذا جنينك؟**
> **أحزاني وردٌ.**

فهو مقطع خلا معظمه من علامات الترقيم مما أوقع التباسا في تعالقه اللغوي، وهيأ لعدة احتمالات أو صياغات قرائية تختلف فيها إحالات الضمائر، والتعالقاتُ النحوية. ولعله بسبب هذه الاحتمالات أو



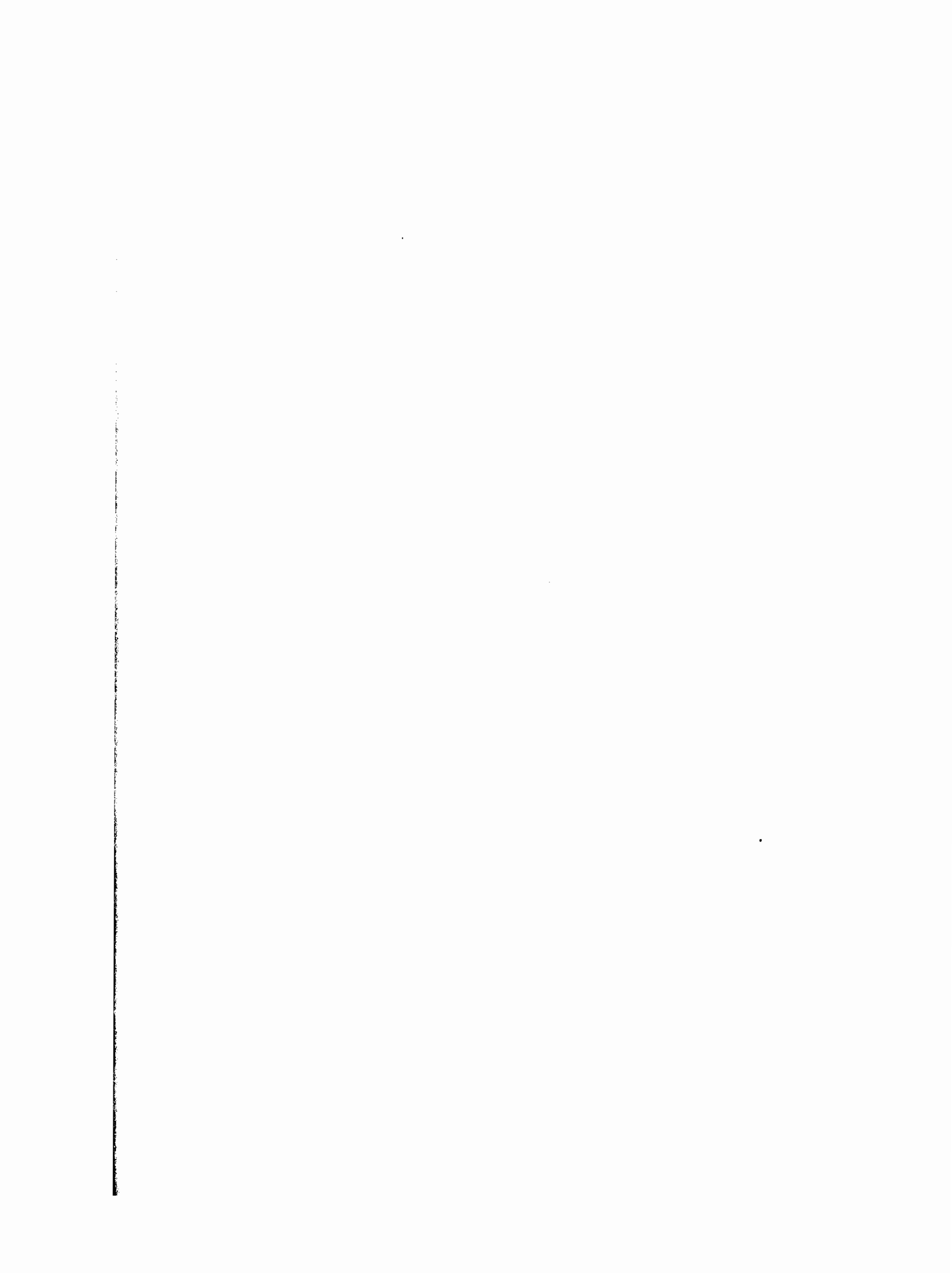
الصياغات القرائية المتعددة لهذا المقطع الشعري الملتبس في تعالقه اللغوي، ذهبت «أسيمة درويش» إلى إمكان إطلاق «هلامية البناء اللغوي»(١٦٥) على هذه الحالة. وذلك، فيما يبدو، لعدم صلابة المقطع بسبب عدم وضوح تعالقاته وإحالاته. ولعل من الحق أن نسجل، في نهاية هذا الفصل، أنَّ بعض ما يصيب العلاقات اللغوية من إبهام، هو بسبب ضعف أساسي في لغة الشاعر نفسه.

بنهاية هذا الفصل تنتهي رحلتنا مع مظاهر الإبهام الدلالي في شعر الحداثة العربية المعاصرة. وهي مظاهر تشبه «المتاريس» التي تمنعنا من مقاربة هذا الشعر وإدراك دلالاته. لهذا، حريٌّ بمن يتصدى لقراءة هذا الشعر أن يعمل لإزالة ما يستطيع إزالته من هذه المتاريس، وزحزحة ما يمكن زحزحته بواسطة آليات واستراتيجيات تأويلية سنحاول تناولها في الباب التالي.



الباب الثالث

آليات التأويل



7 في القراءة التأويلية

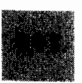
«نحن لا يمكن أن نفهم إلا إذا كنا نريد أن نفهم، أي لا يمكن أن نفهم دون أن نتيح لشيء ما أن يُقال لنا».

جدامر

«عملية الفهم دائرية لا محالة».

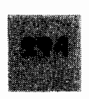
هايدجر

لعله قد تكشّف لنا الآن، من خلال ما مرّ من فصول عن عوامل الإبهام ومظاهره في الشعر الحداثي العربي المعاصر، صعوبةُ هذا الشعر إلى حد أن شكّلَتْ هذه الصعوبة إشكالية محايثة هي إشكالية تلقيه وفهمه. صحيح أن إشكالية التلقي أو صعوبته ليست جديدة تماما على الشعر العربي (بل الشعر بعامة)؛ فلولا وجود هذه الصعوبة لما انتقلت إلينا مقولة «المعنى في بطن الشاعر» إشارة إلى خفاء المعنى وغموضه من ناحية، وإلى صعوبة تلقيه وإدراكه من ناحية. ونحن نذكر قول أبي سعيد الضرير وأبي العميثل، متسائلَين، لأبي تمام: «لم لاتقول ما يُفهم؟!» وردَّه عليهما: «لم لا تفهمان ما يقال؟!»[1]، نذكر هذا، لكن هذه الإشكالية أو الصعوبة مع الشعر الحداثي العربي المعاصر أكثر وضوحا وتفاقما وتعقيدا حتى ليحِق أن تَزرع لها أكثر من علم على جغرافية هذا الشعر بسبب تضاريس هذه الجغرافية نفسها، التي لاتسمح كيفية انبنائها وتشكلها بانسيابية السير فيها. بل لقد بلغت إشكالية التلقي في بعض مواقعها إلى مستوى القطيعة مع المتلقين، وإلا فما الذي يدفع



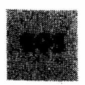
شاعرا حداثيا (أدونيس) إلى القول: «ليس لي جمهور، ولا أريد جمهورا»[٢]؟ ويدفع شاعرا حداثيا آخر (محمد عفيفي مطر) إلى القول، في إجابة عن تساؤل عن هذه الفجوة بين شعر الحداثة والقارئ: من القارئ؟ أهو من يعرف القراءة والكتابة؟ أم طالب الجامعة؟ أم المثقف؟ أنا لا أعرف القارئ وإنما أعرف ما أقوله أنا[٣]. وبصرف النظر عما إذا كانت «الكتابة» الشعرية قد اغترقت أدونيس وعفيفي مطر فصارت كونهما ودنياهما اللذين شغلاهما عن التواصل ـ بصرف النظر عن هذا، فهذه القطيعة، أو ضيق مساحة التواصل، في الأقل، واقع ليس مع أدونيس ومطر فقط وإنما مع كثير من شعراء الحداثة بدليل هذه الشكوى المتكررة من غموض الشعر الحداثي وإبهامه ليس على مستوى القارئ العادي فقط وإنما على مستوى القارئ الأكاديمي المتخصص، ليس في العالم العربي فقط وإنما في العالم الغربي كذلك. ولعل «جون بارت» هو من هؤلاء الذين عانوا من صعوبة هذا الشعر وإبهامه قائلا: إننا مع نصوص أدب الحداثة بحاجة إلى مرشد بسبب هذه الصعوبة الخفية أو المباشرة فيها. وحتى يجسم مدى هذه الصعوبة والإبهام يقول: يقال إن «برتولد بريخت» لأسباب تتعلق بقناعاته الاشتراكية، كان يضع على طاولة الكتابة دمية قرد عليها الكلمات الآتية: «حتى أنا يجب أن أفهمها» أما علِية الحداثيين فلعل من الحري بهم: أن يضعوا على مكاتبهم دمية «بروفيسور» آداب عليها كلمات مثل: «حتى أنا لا أستطيع فهمها»[٤]. أي فهم هذه النصوص الحداثية.

ولعل مما يفاقم إشكالية تلقي شعر الحداثة وقراءته هو أن عدم التواصل يأتي قصدا موعيًا عند حداثيين يكفرون ـ كما يذهب محمد عبدالمطلب ـ بمبدأ التواصل ولا يطرحونه هدفا شعريا، وما تعمل الشعرية الحداثية على توصيله إنما هو الغموض لا المعنى ولا اللغة. وفي تقديره أيضا، أن هذا تضليل للمتلقي يستهدفه الحداثيون ويمارسونه عن اقتناع كامل بسبب كفرهم بمبدأ التوصيل أساسا[٥]. ولست أذهب إلى تعميم هذا على جميع شعراء الحداثة، لكنه موجود إلى درجة الوضوح والتجسد. وفي تقديري أن بعضا من هذه الشعرية غير المتواصلة هي نحو من «شعرية السلب» القائمة على أن تكون العلاقة بين الفن والمجتمع علاقة سلب؛ فلا وظيفة اجتماعية إيجابية للفن – كما يؤمن تيودور أدورنو – بل إن على الفن أن ينفي المجتمع الذي أنتج



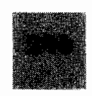
فيه. والفن الأصيل، من وجهة نظره، هو الذي يقيم عالمه الخاص، في نوع من الاستقلال الذاتي بنفسه بعيدا عن أي ارتباط خارجي(٦). فشعراء الحداثة الذين يؤمنون بما يؤمن به أدورنو، هم بعض هؤلاء الشعراء الذين تغيب قصْدا جسور التواصل بينهم وبين المتلقي، والذين أسهم شعرهم كثيرا في خلق إشكالية التلقي. فكيف، إذن، نمد جسور تواصل بين شعر الحداثة وقرائه؟ بعبارة أخرى، كيف نتلقى هذا الشعر؟

لعل من الواضح الآن، ومن خلال ما وقفنا عليه في الفصول السابقة من سمات هذا الشعر، ومنطلقاته الفكرية والفنية، وما حققه من مفارقات للماضي، وما يحاوله من قراءات مختلفة للواقع واستشرافات نبوئية للمستقبل، وما حققه الشعراء الحداثيون من خلخلة لبنية الشعر القديمة، وتغيير «أو تخريب» لمفهومه، حسب تعبير أحدهم(٧)، في محاولة للخروج بمفهوم جديد ـ لعل من الواضح عجز المناهج النقدية القديمة وطرائق التلقي التقليدية عن أن تكون صالحة للتعامل مع هذا الخطاب أو النص الشعري الحداثي، وأن تنهض بمهمة تلقيه وقراءته. ولهذا ظهرت نظريات تلقٍّ حديثة ذات أدوات وآليات قادرة على الكشف والحفر والإنتاج: كشف ما تحت سطح النص والحفر فيه حتى تتكشف بنياته العميقة وتُنتج دلالاته الغائبة. في الشعر العربي القديم نكون، في الغالب، أمام نص بسيط ذي بنية واحدة هي ما يطالعنا ونطالعه عند قراءة هذا النص، بنية واضحة غير معقدة لا سطح لها ولا عمق فسطحها هو عمقها وعمقها هو سطحها، ولهذا لاءمته آلية الشرح أو التفسير السطحي واكتفى بها. لكن الأمر مختلف مع شعر الحداثة العربية المعاصرة؛ فتعقيداته التعبيرية والدلالية، ومفارقاته المرجعية، وما يخبئه تحت سطحه - كل هذا وغيره جعل هذه الآلية قاصرة وغير ملائمة للتعامل مع هذا الشعر، ولهذا رفضها ورفضها من يمارسون قراءة هذا الشعر مدركين طبيعته في إطار التحولات التي حدثت له. ورَفْض آلية الشرح ليس لمجرد الرفض، أو كما يقول محمد عبدالمطلب: «ليس رفضا سالبا يقف عند حدود هذا الرفض، بل هو توجه إيجابي يسعى إلى استحضار أدوات بديلة تصلح للتعامل معه»(٨)، بعد أن وقفت آلية الشرح عاجزة عن هذا التعامل. فما هذه الأدوات أو الأداة البديلة التي تصلح للتعامل مع هذا الشعر؟ إنها، في تقديري، القراءة التأويلية بما تتضمنه أو يتداخل معها من تحليل وتفسير عميق.



لماذا القراءة التأويلية؟

أما لماذا القراءة التأويلية منهجا أو استراتيجية لتلقي هذا الشعر وفهمه، فذلك لأن شعر الحداثة العربية المعاصرة صعب ومبهم ومشتت دلاليا، ونصه يبدو متشظيا مليئا بالشروخ والفراغات والمساحات البيضاء التي تنتظر من يملؤها. والمدلول فيه يبدو منفلتا من الدال المعجمي ومتمردا عليه حتى لم تعد العلاقة بينهما تلك العلاقة الثابتة المستقرة لما أصابها من ضعف وتوتر. ومن هنا لم يعد هذا الشعر «ديوان العرب» كما كان الشعر القديم من ناحية كونه وثيقة. لقد غابت عنه هذه الوظيفة التقليدية بما تحمله من إعلام وإخبار وتدوين وتوثيق لأنه أصبح ممارسات إبداعية لدلالات تتولد من خلال هذه الممارسات. والشاعر في هذه الوظيفة التقليدية، يسجل وعيا «تاريخيا» ويكرره، وهو ناقل المعنى أو مؤسسه ومنتجه محدّدا، لكن هذا تغير في شعر الحداثة العربية المعاصرة؛ فشاعر الحداثة لايكرر وعيا ولا ينقل معنى، إنه يخلخل الوعي من خلال رؤية أو استشراف لوعي جديد متجدد، والقارئ هو مستوحي المعنى ومنتجه. ونص شعر الحداثة متشابك المسالك معقدها كأنه «متاهة» (حسب تشبيه «إيكو») يصعب الاهتداء فيها. ونحن في هذه المتاهة مضطرون إلى التحسس والتلمس لأي ملمح يشير إلى الدلالة وينتجها، فنحن من خلال هذا أشبه بمن يحاول اقتفاء الأثر بالعثور على خيط داخل النص يقودنا إلى المعنى أو الدلالة. ولهذا تبدو القراءة التأويلية هي مرشدنا في هذه المتاهة مالم يبتعد النص عن الشعرية الحقيقية وإيحاءاتها، مقتربا من الإلغاز والتعمية والسخف من القول. وشعر الحداثة تساؤل. والقراءة التأويلية صالحة لهذا الشعر، لأن التساؤل سمة مشتركة بينهما؛ فكما يأتي التساؤل مقوما من أبرز مقومات شعر الحداثة يأتي، أيضا، مقوما من أبرز مقومات التأويل، فهو (التساؤل) أداة إبداعية مع المبدع وأداة تأويلية مع المتلقي، بل لعل التأويل يزداد تناميا مع هذا التساؤل الذي لايبتعد عن الحيرة والارتباك اللذين ينمو التأويل (الهرمنيوطيقا) منهما - كما يقول جيوفري هارتمان Geoffry Hartman - واللذين يتولدان من القراءة التي تضع باستمرار سلسلة من علامات الاستفهام[٩]، حتى ليبدو أن هناك علاقة جدل وتفاعل بين التساؤل والتأويل. شعر الحداثة ليس قراءة عابرة للكون وللعالم وإنما قراءة تفسرهما وتؤولهما، وتَلَقّيه بالتأويل وقوف إزاءه موقفه من هذا العالم. وشعر



الحداثة لايحمل دلالة نهائية محددة، فالدلالة فيه احتمالية وملتبسة ومؤجلة، أي منفلتة من الحصر والجاهزية. والتأويل، في تقديري، هو القراءة أو آلية التلقي القادرة على انتظار المؤجل وفهم الملتبس وقبول المحتمل. وما ذلك التأجيل والالتباس والاحتمال إلا لأننا أمام فن «يعبر بشكله عما لايقال»[١٠]، أو «ينم عن غير ما يقول ويبطن أكثر مما يظهر»[١١]، فالدلالة فيه أو الحقيقة ـ كما يقول امبرتو إيكو ـ: «محددة بأنها مالم يُقل، أو ما قيل بشكل غامض وينبغي فهمه فيما وراء أو تحت سطح النص»[١٢]، ولا شيء سوى التأويل، فيما يبدو، قادرا على اختراق سطح النص واستخراج ما تحته من أوجه دلالية. وإذا كان «لكل كلامٍ وجهٌ وتأويل» كما يقول ابن رشيق[١٣]، فإن شعر الحداثة العربية المعاصرة، بما فيه من التباس وإبهام وتعبير عما لا يقال، هو في الطليعة من هذا الكلام. وإذا كان شليرماخر (المؤسس الشهير للهرمنيوطيقا العامة) يؤمن بأن فن التأويل لازم حتى في حياتنا الاجتماعية؛ إذ على حد قوله: «مَن ذا الذي يستطيع أن يشارك، بصورة فعالة، صحبة من الموهوبين على نحو فائق، دون أن يسعى للإنصات لكلماتهم، كما لو كان موقفه بذلك يشبه تماما موقفنا حينما نقرأ بين سطور كتب مكتوبة على نحو أصيل ومحكم؟ ومن ذا الذي لايحاول في محادثة ممتلئة بالمعنى ـ قد تكون في جوانب عديدة منها بمثابة حدث هام يستحق بالمثل تفحصا عن قرب ـ من ذا الذي لا يحاول أن يلتقط من هذه المحادثة نقاطها الأساسية؟»[١٤]. إذا كان فن التأويل داخلا في حياتنا الاجتماعية ولازما لها إلى هذا الحد، وفق تقدير شليرماخر، فإنه مع شعر الحداثة العربية المعاصرة ضروري ومجدٍ في الوقت نفسه؛ ذلك لأن فن التأويل ـ كما يقول جدامر: «هو في الحقيقة فن فهم شئ ما يبدو غريبا وغير مفهوم بالنسبة لنا»[١٥]، وقد كرر هذا أكثر من مرة دليلا على ربطه بين القراءة التأويلية والنص المبهم. ولهذا، ليست مهمتنا أن نفسر أو نتفحص عبارة لاغموض فيها، أو نظاما يتطلب منا الإذعان له فحسب. مهمتنا أن نفسر شيئا ما حينما يكون معناه ليس مطروحا بوضوح، أو حينما يكون ملتبسا[١٦]. مهمتنا هي فقط أن نفسر ذلك الذي تكون له كثرة من المعاني[١٧]، فالفن يتطلب تفسيرا بسبب غموضه الذي لاينضب معينه[١٨]. وهو ما يؤكده محمد مفتاح بقوله: «مهما اختلفت التأويلات باختلاف الأديان والأجناس والأمم والجماعات والأفراد، فإن أصل نشأته [التأويل] وسيرورته

وإجرائه يرجع إلى مقولتين؛ أولاهما غرابة المعنى عن القيم السائدة، القيم الثقافية والسياسية والفكرية، وثانيتهما بث قيم جديدة بتأويل جديد؛ أي إرجاع الغرابة إلى الألفة، ودس الغرابة في الألفة»[١٩].

والتأويل منفتح على سائر القراءات والمناهج النقدية الحديثة يتفاعل معها ويستفيد منها، كما هو متعالق مع الفلسفة وبخاصة الظاهراتية. وهذا الانفتاح والتعالق يجعل حركته أكثر شمولا وعمقا. ولعل هذا الانفتاح وهذا التعالق هو ماجعله، سواء مع مؤسسيه أو مع أصحاب نظرية التلقي، يبحث في سياق حفرياته عن القيم الإنسانية والجمالية في النص بعد أن غاب أو تراجع الاهتمام بهما في النقد الأيديولوجي والنفسي فيما يتعلق بالقيم الجمالية بخاصة، وفي الاتجاه الشكلاني فيما يتعلق بالقيم الإنسانية بخاصة. كأن النص من منظور تأويلي مجموعة قيم أو وحدات يتفرد بها منها هذه القيم الإنسانية والجمالية. وبحكم تعالق التأويل مع الفلسفة، وانفتاحه على التيارات النقدية الحديثة ومنها التفكيكية التي تهتم بالقيم أو الوحدات الفلسفية في النص ـ فإنه سيلتفت، بدرجة ما، إلى هذه القيم أو الوحدات الفلسفية في إطار بحثه عن قيم النص. وهذه الوحدات، في رأي دريدا، هي ما تتيح للنص تفرده وحدوثه، وهي ما تهتم به التفكيكية وتحاول الكشف عنه؛ فالنصوص التي تغري التفكيك بالانشغال بها، هي تلك النصوص التي تمتاز بقوة احتوائها على طاقة فلسفية ربما تكون أكبر وأعمق من الخطاب الفلسفي الأكاديمي. ومن هنا اهتمام دريدا ـ كما يقول ـ بشعر مالارميه[٢٠]، وأمثاله. لن تكون هذه الوحدات الفلسفية الهدف الرئيس للتأويل مثلما هي للتفكيك، لكنها، إذا ما وجدت في النص، ستمثل إحدى القيم التي سيلتفت إليها المؤول وفق ما تمنحه للنص من ثراء دلالي. ومن الحق أنه بقدر ما تتسع دائرة القيم في النص، يتسع نشاط المؤول وتنفتح شهيته لرعي النص.

وإلى جانب هذه المسوغات ـ التي تشجع على استعمال التأويل، بل تغري باستعماله منهجا واستراتيجية لتلقي شعر الحداثة العربية المعاصرة ـ هناك مسوغ آخر يحمل أهمية خاصة، وهو تطور التأويل، في أحد أبعاده واتجاهاته على الأقل، إلى أحدث نظرية في القراءة والنقد، وهي «نظرية التلقي» عند أبرز ممثليها ياوس وآيزر، أي إن التأويل أصبح في هذه النظرية عاملا فعالا ومؤثرا. عن هذا التطور وواقعه التاريخي يقول تيري إيغلتون: «ويُعرف تطور

التأويلية الأقرب عهدا في ألمانيا باسم «جماليات الاستقبال Reception Aesthetics» أو «نظرية الاستقبال»[٢١]. وعن فاعلية التأويل في هذه النظرية يقول نيوتن: إن علم التأويل عند جدامر عامل مؤثر بقوة في أعمال ياوس[٢٢]. ويؤكد هذا في موضع آخر بقوله: «تأويل النصوص الفردية يظل مركزيا في نظرية التلقي»[٢٣]. بل إن «نيوتن» يوسع مصطلح التأويل ليكون مصطلحا يشمل نظريات التلقي والقراءة[٢٤]. بدلا من أن يكون عاملا فاعلا في هذه النظريات، وبهذا نتصور أننا أمام نظرية للتأويل لا نظرية للتلقي. لكن الأمر يبدو مفارقة لفظية ليس إلا، فالتأويل يُعد جوهر نظرية التلقي مع أنه معها تحول أو أخذ يتحول من دراسة معنى المؤلف إلى دراسة المعنى عند المتلقي، أي إن «نظرية التلقي» تركز أو تتفحص ـ كمايقول إيغلتون ـ «دور القارئ في الأدب، وبذا تكون تطورا جديدا» عما كان قبلها حين كانت النظرية الأدبية منشغلة بالمؤلف عند الرومانسيين وفي القرن التاسع عشر، وبالنص عند أصحاب «النقد الجديد»[٢٥]. وما عبر عنه إيغلتون بـ «دور القارئ في الأدب» هو ما فُهم ـ كما يقول روبرت هولب ـ على أنه نشاط القارئ في النص، وهذا النشاط هو بؤرة نظرية ياوس من ناحية كونه مفهوما عمليا للتأويل. ونجد الشيء نفسه عند آيزر فقد شغلت أفكاره حول هذا الموضوع الفصل الأول من كتابه «فعل القراءة»[٢٦]. كما كان مهموما بالعلاقة بين القارئ والنص ودور القارئ من خلال هذه العلاقة في إنتاج المعنى. تلك، في رأيي، أبرز الأسباب التي تطرح «التأويل» منهجا لتلقي شعر الحداثة العربية المعاصرة وما فيه من إبهام والتباس، لكن هذه الأسباب أو المسوغات تنحو نحو الاكتمال إذا تعرفنا مفهوم التأويل ووظيفته.

مفهوم التأويل ووظيفته

جاء في لسان العرب (مادة أول).: «أَوّلَ الكلام وتأوّلَه: دبَّره وقدَّره. وأوّله وتأوّله: فسّره». وهذا هو مما يحتاج إليه شعر الحداثة: التدبير والتدبر والتقدير والتفسير المتعمق. وجاء أيضا: «المراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى مايحتاج إلى دليل لولاه ماتُرك ظاهر اللفظ». ونحن مع شعر الحداثة مضطرون إلى تجاوز المعنى الظاهري أو السطحي للنص، إلى بناء العميقة توسلا بما فيه من شفرات وإشارات ومفاتيح هي هذا الدليل

الذي لولاه ما تجاوزنا المعنى الظاهري للنص إلى معناه العميق. وجاء أيضا: «فكأن التأويل جمع معاني ألفاظ أشكلت بلفظ واضح لا إشكال فيه»، وهذا ما يعمله القارئ المؤوِّل من خلال قراءته الواضحة للنص الغامض باستثناء بعض القراءات التأويلية التفكيكية التي تعد التأويل إبداعا ثانيا وربما عملت على تشتته وتشظيه. وجاء أيضا: «التأول والتأويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح إلا ببيان غير لفظه» ويسترعي انتباهنا عبارة «تختلف معانيه» وهذا ما هو حاصل في شعر الحداثة فهو لا يتضمن معاني محددة واضحة وإنما معاني متعددة. وجاء أيضا: «التأويل: عبارة الرؤيا» أي تفسيرها. والرؤيا، عادةً، يكتنفها الغموض والغرابة والتناقض. والتصدي لها بالتأويل، أو استعمال التأويل معها، إشارة إلى قدرته المفهومية على تبديد ما فيها من غموض والتباس وخفاء. وهي قدرة نستطيع أن نطلقها إلى الشعر العربي الحداثي لسبر أغواره واكتشاف طاقاته ومكنوناته التعبيرية والدلالية.

هذه مقاربة لغوية لمفهوم التأويل. وهي مقاربة تُلمح إلى مفهومه الاصطلاحي الوظيفي الذي يمكن أن نبسّطه بالقول بأن التأويل هو «فن تفسير النصوص المبهمة» لكنه ـ كما قلت ـ مفهوم مبسط لا يحمل المعاني والمضامين التي تَغذَّى بها المفهوم طيلة مسيرته التاريخية، منذ أن كان آلية لتفسير النص الديني إلى أن أصبح آلية لتفسير النصوص الإنسانية، بما فيها النصوص الأدبية. ثم إنه مع النصوص الأدبية وبخاصة الغامضة، ومع النظريات النقدية الحديثة وبخاصة مع التفكيكية ونظرية التلقي تَغذّى التأويل بمزيد من المعاني والمضامين التي زادته قدرة وجراءة على اقتحام النص واختراقه والتوغل في باطنه، نلمس هذا مما أعطي له من مفاهيم تحاول توضيح مهمته ووظيفته عندما يتناول نصا. وهي مفاهيم تَفْرق بينه وبين بعض القراءات مثل قراءة «الشرح» التي يعرضها «تودوروف» ضمن ثلاث قراءات للنص، والتي لا تتجاوز سطح النص وظاهر معناه، ولاتضيف إليه جديدا، أو كما يعبر عبدالله الغذامي عن هذه القراءة بأنها تكون بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها، أو تكون تكريرا ساذجا يجتر الكلمات نفسها[٢٧]. وهي قراءة تتسم بتعليميتها[٢٨]. ولهذا، ولأنها لاتثري النص بإضافة جديدة، فهي قراءة غير مبدعة. ولعلها، في إطار عبارة عبدالقاهر الجرجاني المختصرة «المعنى ومعنى المعنى» نحو من إدراك المعنى حسب مفهوم

الجرجاني له، لا معنى المعنى لأن المعنى عنده هو «المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة»[٢٩]، بخلاف معنى المعنى وهو «أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[٣٠]، كأنه يصف تَشكّل المعنى (الآخر) من خلال إجراء تأويلي أو قراءة تأويلية تهتم بما هو أكثر من المتواليات اللفظية، أو ـ كما يقول جدامر ـ: «لا تعني مجرد التقصي أو الاستيعاب لكلمة ما تلو الأخرى، وإنما هي تعني في المقام الأول إجراء حركة «هرمنيوطيقية» مستمرة وموجهة بتوقع الكل، وتملأ في النهاية بالجزئي أثناء عملية تحقق المعنى الكلي»[٣١]. قراءة «الشرح» أو القراءة كلمة كلمة وسطرا سطرا، لاتعكس حركة الذهن المعرفية إزاء موضوعها المدروس، أي تفقدنا هذه الحركة أو النشاط الذهني الذي تتشكل وتَنتُج معه دلالة النص، كما تفقدنا حركة النص نفسه بوصفه بنية أو كتلة واحدة. أما القراءة التأويلية فإنها تخترق النسيج أو السياج اللغوي في النص لتتغلغل فيه؛ بسبر انبناءاته وأنسقته وتعالقاته، وليست قراءة ساذجة لاتجاوز سطحه. وهي قراءة مُعْرِضَة عن القصود والنيات ومتوجهة ـ كما يذهب ريكور ـ نحو ما يقوله النص ونَحو العالم الذي يفتح عليه، أي نحو ضرب وجودي آخر غير هذه القصود وهذه النيات، هو الإمكان أو الوجود الممكن[٣٢]. للدلالة. ومع أن ريكور لم ينس أن يخوِّل النص سلطة في التأويل، إلا أن هذه السلطة مع النصوص المبهمة غير مطلقة؛ فليس من الممكن أن يتحقق للتأويل مثله الأعلى وهو «جعل النص يتكلم بنفسه»[٣٣]. حسب موقف من يرى في النص الأدبي ذاته «موضوعا كافيا للمعرفة»[٣٤]؛ ففي ذلك محو للذات القارئة، وهو ـ كما يقول تودوروف ـ: «أمر يكاد يكون مستحيلا»[٣٥]، وربما يكون ممكنا لكنه إذّاك لن يكون إلا تكرارا للعمل نفسه[٣٦]. وإذا كان من الصعب تحقق سلطة مطلقة للنص في التأويل، فإن من الصعب، أيضا، تحقق سلطة «مطلقة» للمؤلف بأن يكون المؤوِّل أسيرا للمعنى الذي يقصده بالبحث عنه والوقوف عليه. نقول هذا لأن «أمينة غصن» تحدد التأويل، ضمن تحديدات أخرى، بأنه «سعي للوقوف على مقاصد المؤلف»[٣٧]. ربما كان هذا ممكنا ومطلوبا في الماضي ومع النصوص الواضحة لكنه الآن غير ممكن أو عسير التحقق مع هذه النصوص الشعرية الحداثية المبهمة، وهو ما سنقف معه وقفة أطول في مكان لاحق من هذا الباب. ونعود الآن إلى تحديد أمينة غصن للتأويل ومفهومه لنتفق معها على أنه «التفات إلى

كثافة المعنى ومفاضلة بين وجوه الدلالة، ويعبر من ثم إلى التفكيك الذي يهتم بفراغات النص وثقوبه أو الحفر في طبقاته»(٣٨)، وأنه «يحرِّف النص ويساهم في تغييره» فهو «قراءة مغرضة وآثمة للنص»(٣٩)، لكن هذا الإغراض وهذا الإثم، في تقديري، ليس دائما وإنما مع بعض النصوص وبعض القراء. ولعل التأويل، في الأساس، كان موظفا لملاحقة المعنى وكشفه، إلا أنه الآن تجاوز مجرد الكشف إلى سبر أغوار النص الدلالية وتثويره وتفجير طاقاته، وإلى توسيع آفاقه ليستوعب المتغير والمتحول والمستجد والمتوقَّع، وذلك بعد نفاذ إلى جوهر النص وانسراب تأملي في ممراته ومنعطفاته. ولعل التفكيكية هي أبرز الاتجاهات النقدية التي تأخذ هذا البعد في التأويل، وربما أكثر منه كما سيتضح لاحقا في حينه.

والقراءة التأويلية من وجهة نظر بنيوية تعطي أهمية لعلاقات النص المكونة لبنيته الدلالية؛ فلا معنى لأية وحدات في النص (بل في أي نظام) إلا بفضل علاقاتها الداخلية بعضها ببعض. لكن البنيوية التركيبية (أو التكوينية) لا تكتفي بهذه العلاقات، أو السياق الداخلي للنص، وإنما تربطه بسياق آخر خارجي هو الشروط الاجتماعية والثقافية التي أُنتج فيها النص. ومن هنا يفرق جولدمان بين قراءتين للنص: الأولى قراءة أو عملية «الفهم» وهي وصف العلاقات المكونة الأساسية لبنية دلالية، أي توضيح هذه البنية البسيطة نسبيا والمحايثة للأثر الأدبي، وعلى الباحث في هذه القراءة ألا يضيف أية عناصر دخيلة على النص أو أية دلالات غير منتزعة من النص نفسه. أما القراءة الثانية فهي قراءة «التأويل» وهي إدماج هذه البنية الدلالية المكتشفة في القراءة الأولى (قراءة الفهم) ـ إدماجها في بنية أوسع منها بحيث تكون الأولى جزءا من مقومات الثانية. بعبارة أخرى: تهتم قراءة التأويل بإقامة علاقة بين العمل الأدبي والواقع الخارجي باعتبار أن هذا الواقع هو البنية الأوسع والأشمل التي يرتكز عليها التأويل وليس بنية النص موضوع القراءة(٤٠). وعلى هذا فبنيوية جولدمان (التركيبية) لا تؤول النص من خلال رصد وتتبع سياقاته الداخلية فقط، كما يفعل غيرها، وإنما من خلال رصد كل سياقاته الداخلية والخارجية. وفي تقديري، أن هذا، إلى جانب غيره من الإجراءات التأويلية المشروعة، إجراء تأويلي مشروع مادام أنه ينجدنا، برصده للعلاقات وتحليله لها، على تبديد ما يغلف النص من ضبابية والتباس. ولسنا

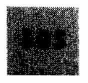
بهذا نتجه إلى اتخاذ البنيوية منهجا للقراءة التأويلية، ففي البنيوية ما لا أراه يخدم هذه القراءة مثل استبعادها للقارئ من دائرة التلقي، ومثل عدم تفريقها بين النصوص من ناحية قيمتها الفنية أو الجمالية؛ إذ عندها أن كل نص صالح للقراءة وإن كان هابطا، ومثل تركيز كل اهتمامها أو جُلّه على البحث عن أنظمة النص وسياقاته، وعلى تتبع علاقاته المكونة لبنيته إلى درجة يتراجع عندها إنتاج الدلالة وتحققها مقابل إنتاجات وتحققات هي، بما فيها من إحصاءات وخطاطات وجداول، إبهام ينضاف إلى إبهام النص ـ لا نتجه إلى هذا، وإنما إلى أن نوظف من مفاهيمها (البنيوية) ما ينعكس بالإيجاب على القراءة التأويلية.

ويختلط التحليل أحيانا بالتأويل أو التفسير بمعناه التأويلي. دي مان، مثلا، يقول: «إن التفسير هو ما ندعوه دائما بالقراءة التحليلية، أي القابلة دائما لأن تُبرِز على نحو متماسك ما كان يحاول [النص] أن يخفيه»[٤١]. ومحاولة إبراز ما يخفيه النص من دلالات هو إجراء تأويلي وإن أخذ تقنية التحليل، أو هو خطوة من خطوات التأويل ومظهر من مظاهره. وعلى هذا فهو واقع في إطار منهج التأويل بشكل ما. والتحليل يجعلنا نذكر القراءة التأويلية من وجهة نظر أسلوبية، ومن وجهة نظر علم النص؛ إذ التحليل فيهما تقنية رئيسة لقراءة النص وفهمه. الأسلوبية وبخاصة الأسلوبية الأدبية ـ كما يقرر حسن غزالة ـ منهج لغوي معتَمد في تأويل النصوص الأدبية [٤٢]؛ فهذه الأسلوبية «هي ببساطة دراسة الأسلوب الأدبي. ينصب اهتمامها كله على تأويل النصوص الأدبية وتقديرها حق قدرها بشكل خاص»[٤٣]. فالتأويل غايتها الكبرى التي لا تنازع[٤٤]. والمؤول الأسلوبي لايتناول إلا نصا جديرا بالتحليل الذي يهدف إلى كشف مدلولات النص الجمالية من خلال النفاذ في مضمونه وتجزيء عناصره[٤٥]، أو يهدف ـ كما يذكر Georges Mounin ـ إلى دراسة الخصائص أو التقنيات اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية[٤٦]. وعلى هذا فالمؤول الأسلوبي لاينشغل بمعنى النص أو دلالته بقدر ما ينشغل بطرق وآليات اشتغال النص بهذا المعنى وإنتاجه له. أما علم النص، فالمؤوِّل المنطلِق من مفاهيم هذا العلم، يحلل تحليلا دلاليا متوسلا به كشف علاقات الترابط والانسجام والتفاعل بين أبنية النص [٤٧]، ومتوخيا، في الوقت نفسه، كشف الأبنية الدلالية الكبرى

العميقة التي تكمن في أعماق النص[٤٨]. وعلى كل، ومع عدم وجود اتفاق واضح وصارم على مفهوم التأويل ووظيفته، إلا أن مما هو متفق عليه أن تتغيا التأويلية تبديد غيوم النص الشعري، وأن «تشرح - كما يقول عبدالملك مرتاض - ما أشكل من المعاني، وتحلل ما اعتاص من النسوج الأدبية الرفيعة الشأن، الجميلة النسج، العميقة الفكر»[٤٩]، أما النصوص الساذجة الهابطة الضحلة فكرا وفنا، فإن التأويلية لاتقترب منها.

والقراءة التأويلية، فيما يبدو، تجعل «الفهم» غرضها أو واحدا من أغراضها، ليس فهم النص كما فهمه مؤلفه وإنما أحسن مما فهمه مؤلفه[٥٠]. وعند «ديلثي» يتعدى الفهم معنى النص إلى فهم التجربة كما يفصح عنها العمل الأدبي[٥١]. والفهم عند «بيتي» يبدو دائما شيئا أكثر من مجرد معرفة معنى الكلمات، فلها، حسبما نستوحي من كلامه، شكل من الحياة على المتلقي أن يشارك فيه مشاركة لا تقل عما قام به الكاتب، وذلك كي يكون قادرا ليس على فهم الكلمات المستخدمة فحسب، وإنما «على أن يشارك في تبادل الفكر الذي يقدم إليه»[٥٢]. ولعل ما عبر عنه «بيتى» بالمشاركة في تبادل الفكر المقدَّم، هو ما عبر عنه «ياوس» بجدل التواصل القائم على التبادل المستمر بين المتحدثين[٥٣]، أي بين النص والقارئ على مستوى ما نبحث فيه وهو القراءة. ويبدو أن كلا من بيتى وياوس أراد أن يؤكد بهذا على أهمية المشاركة الإيجابية الفاعلة للقارئ، لأن القراءة المستهلكة السلبية لا تُكوِّن فهما، أو كما قال ياوس: «هؤلاء الذين لايفهمون إلا ما هو قابل للشرح لا يفهمون إلا قليلا»[٥٤]. ويأتي خَلْفَ تجلّي هذا الفهم وتحققه، الإرادةُ: إرادة أن نفهم. يقول جدامر: «نحن لا يمكن أن نفهم إلا إذا كنا نريد أن نفهم، أي لايمكن أن نفهم دون أن نتيح لشيء ما أن يُقال لنا»[٥٥]، أي ننفتح لهذا الشيء ونفتح له وإليه كل قنوات التواصل الفاعلة. وهذا الفهم المتكون بالإرادة هو - عند ياوس - ما تدعو إليه «الهرمنيوطيقا»، وهو ما يقع في قلب التجربة الفردية[٥٦]، بسبب هذه الإرادة في أن تفهم الذات ما يقدم إليها. ورغبة الذات أو إرادتها في أن تفهم ما يقدم إليها، إشارة إلى احترامها للآخر وأهميته عندها وعدم مصادرتها له كيانا وفكرا. ليس لدى هذه الذات رغبة في الاكتفاء بذاتها، ولا ادعاء لاقتصار الحقيقة عليها. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، هي إشارة إلى اعتدادها بنفسها وأهميتها في عملية الفهم والتأويل. وهذا يذكرنا بـ «التفاعل بين النص والقارئ» وهو ما سنقف عنده لاحقا بوصفه، في تقديري، إحدى آليات التأويل.

وإرادة الفهم والرغبة فيه، هو ما أدى إلى ظهور ما يسمى بالحلقة أو «الدائرة التأويلية» Hermeneutic Circle «فكل عنصر من عناصر النص يفهم من خلال الكل، والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر»[٥٧]. وقد أصبحت هذه الدائرة بمنزلة مرحلة شرطية للفهم «ذلك أنه ابتغاء أن يفهم الإنسان نصا، عليه أن يمتلك فكرة سابقة عن معناه التام، رغم أن الإنسان لايمكن أن يعرف معنى «الكل» إلا بمعرفة معنى أجزائه»[٥٨]. وقد تمثلت هذه الدائرة مشكلة واجهها «ديلثي» Dilthey، واعتقد أنه يمكن التغلب عليها من خلال تفاعل وتغذية استرجاعية ثابتين بين الأجزاء والكل[٥٩]. والمبتدأ التحليلي لميتافيزيقا هايدجر يذهب إلى أن «عملية الفهم دائرية لا محالة، مادمنا لانستطيع أن نعرف «الكل» دون أن نعرف بعض أجزائه الرئيسة، وكذا لا نعرف الأجزاء نفسها دون أن نعرف «الكل» الذي يحدد وظائفها»[٦٠]. ويتخذ «ديلثي» من الجملة، بدلا من النص، مثالا يوضح به «الدائرة التأويلية»، فمعنى الجملة يُفهم من معاني الكلمات وما بينها من روابط، غير أن معاني الكلمات تفهم دوريا من معنى الجملة[٦١]. فهي عملية تفاعل بين الأجزاء والكل في الجملة مقابل تلك التي تكون بين الأجزاء والكل في النص. ويوسع هايدجر محيط هذه الدائرة التأويلية، ربما ليوسع دائرة التحرك في إطارها مادام ليس ممكنا الفكاك منها ـ يوسعه «خارج التفسير النصي ليشمل المعرفة كلها... ولا مفر عنده من حقيقة أن عالمنا التاريخي سابق لتجربتنا وهو من ثم عنصر أساس في أي تفسير نصي»[٦٢]. وعند «تيري إيغلتون» أن هذه الدائرة التأويلية تَجسُّدٌ لإلحاح أو منزع من منازع التأويلية وهو «افتراض أن العمل الأدبي يشكل وحدة «عضوية»». فالمنهج التأويلي يسعى إلى إيجاد المكان الملائم لكل عنصر من عناصر النص في كل متكامل»[٦٣]. ولعل عملية إيجاد أمكنة لهذه العناصر في الكل، هو ما يعبر عنه بول دي مان بأنه «انزلاق لاشعوري من نوع من أنواع الوحدة إلى الآخر»[٦٤]، أي تجاذب أطراف أو عناصر الوحدة، تلقائيا، أحدها إلى الآخر. وبينما تكمن هذه الوحدة (وحدة النص) ـ في رأي هيرش ـ في قصد المؤلف الذي يعم العمل برمته[٦٥]، نجدها ـ عند دي مان ـ ليست قائمة في النص وإنما في فعل التفسير[٦٦]. وهو فعل القراءة التأويلية التي تعطي فيها التفكيكية للقارئ سلطة مطلقة أو تكاد، بافتراض موت المؤلف، وتعويم إشارات النص واللعب الحر بها، وإمكان تعدد المقاصد أو المعاني، بل ربما تناقضها، في النص.



ومع تردد كلمة «الفهم» في سياق الدراسات عن التأويل، إلا أنه لايُذهب بها ـ فيما يبدو ـ إلى ما يوحي به معناها في المعجم العربي؛ فهي في لسان العرب (مادة فهمَ) معرفة الشيء وعلمه وعقله، أي إدراكه على حقيقته. وفي المعجم الوسيط (مادة فهم): حُسْن تصور الشيء. وهذا مستوى من الفهم نهائي وحاسم يتعذر بلوغه مع النصوص الشعرية المبهمة. ولعله لهذا اقترح الناقد صلاح فضل أن نستبدل بمقولة «الحاجة إلى الفهم» مقولةً أخرى أقرب إلى طبيعة القراءة التأويلية وهي «إمكانية الإدراك» فالشعر «في حقيقته لايتوقف كله على الفهم؛ إذ أن عناصر الشعرية تتجاوز حدود المنطق وعملياته الذهنية»(٦٧). وهو يطرح مقولة «إمكانية الإدراك» على أساس «أن فعل الإدراك يشمل صنوف التلقي الحسي والوجداني والعقلي. فنحن ندرك الشعر عندما نسمع أو نبصر مادته اللغوية، ونميز مستويات إيقاعه. وندركه عندما نقبض على شيء من دلالته مهما كانت مراوغة. وندركه خاصة عندما ننجح في إقامة عالمه التخيلي وبناء صوره في عمليات القراءة وفك شفرات المجاز. نحن ندركه أيضا في كل مرة نتركه فيها ثم نعاود اللحاق به في فعل قراءة متجدد، مما يجعل «الإدراك» مراحل، يعتبر الوصول لنهايتها هدفا سرابيا هاربا»(٦٨). نعم تتعدد أوجه وزوايا إدراكنا للشعر، ومع هذا يبدو مستحيلا إدراكه من جميع جوانبه، أي فهمه على مستوى معنى «الفهم» كما جاء في المعجم، وبخاصة إذا كان هذا الشعر ملتبسا متدثرا بالإبهام. وعلى هذا، يبدو أن مفهوم كلمة «الفهم» التي تتردد في فكر التأويل، ليس هو التأويل، وإنما أحد أغراضه أو مرحلة من مراحله أو مستوى من مستوياته. وهذا، إلى جانب استحالة فهم الشعر فهما تاما أو إدراكه من جميع جوانبه، يقودنا إلى تساؤل عن أَمْداء التأويل، وإلى أي حد يمكن أن نذهب فيه عند قراءة الشعر الملتبس.

حدود التأويل

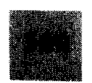
شعر الحداثة العربية المعاصرة، يذكِّرنا بمن يقف أمام نهر متدفق، مفتوح لمياه متجددة أبدا، وإذا سَبح فيه فلا يمكن أن يسبح فيه مرتين. هذه المياه المتدفقة المتجددة التي لاتتكرر، هي هذه الدلالات في نص الشعر الحداثي، مفتوحة ومتجددة بقدر ما يمارَس عليها من قراءات. وليس من المستحيل أن تتشابه القراءات وتتقاطع، لكن الغالب والمحتمل كثيرا أن تختلف كل قراءة عن

سابقتها. والسبب ببساطة هو خاصية هذا الشعر الغامضة الملتبسة. بل إن هذه الخاصية هي السبب الرئيس، فيما يبدو، لأن يذهب بعض قرائه في تأويله إلى حد يعده بعض النقاد إفراطا في حين يراه آخرون شيئا طبيعيا وحقا من حقوق القارئ ما دام أنه يتلقى نصا يمتلك هذه الخاصية. وهذا يعني وجود إشكالية في إطار استراتيجية التأويل التي نحسبها، بآلياتها، أكثر نظريات القراءة والتلقي ملاءمة لشعر الحداثة. والقراءة التفكيكية، فيما يبدو، هي طليعة القراءات التي تذهب في تأويل النص بلاحدود. وإعادتُها الاعتبار إلى القارئ الذي كان مستبعدا في البنيوية من دائرة التأويل، هي مدخل رئيس في الممارسة التفكيكية. والنص عند التفكيكيين، وفق تقدير ايكو، يعني أي شيء يرغب القارئ في أن يعنيه[٦٩]. لا اعتبار، في التفكيكية لأي سياق عام أو خاص، خارج النص أو داخله؛ إذ ليس المقصود الوصول إلى حقيقة أو يقين، فهذا يخالف واحدا من مميزات الاتجاه التفكيكي وهو الشغف باللايقين واللاغلق (الانفتاح)، فعند دريدا أن هناك أمكنة غير قابلة للبت فيها، وما من نظرية دلالية أو ديالكتيكية تستطيع أن تزيل هذه الأمكنة[٧٠]. غير القابلة للبت، ليس بسبب تعدد معنىً ما يتحقق خلال القراءة وإنما بسبب مأزق منطقي ملازم للنص كما يؤكد بول دي مان[٧١]، وليس النص ـ كما يذهب بارت ـ بنية، وإنما «سيرورة مفتوحة النهاية من الابتناء» والناقد أو القارئ هو الذي يقوم بهذا الابتناء[٧٢]، يلعب لعبا شبه اعتباطي بالمعنى ضد العمل ذاته وبانحراف عنه، وبهذا يكون (القارئ) منتجا لا مستهلكا فالأدب فضاء حر يمكن فيه للنقد أن يلعب ويلهو[٧٣]. أما جاك دريدا (فيلسوف التفكيك ومنظّره) فيذهب إلى حد الخلط بين النص الأدبي وتداعيات أفكار القارئ[٧٤]، لكن هذا الخلط إذا لم يعترف بشخصية النص ربما يفني ما يقوله النص بهذه الأفكار المتداعية بإسقاطها عليه فيتحول إلى لوحة انطباعية أكثر ضبابية مما كان. والتفكيكية لا تذهب في التأويل إلى حد القول بأن النص يقبل تأويلات مختلفة ولا نهائية فقط، وإنما إلى حد أن يقبل تأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضا انطلاقا، فيما يبدو، من أن الغاية القصوى للتفكيكية هي ـ كما يقول ميجان الرويلي: «الكشف عن تناقض ولامنطقية الأرضية التي قام عليها المعنى وتقاليد معالجته والوصول إليه»[٧٥]. وقد شكل هذا مبدأ عاما تأتي، في سياقه، عدة تعاليم تُوجب هدم النص حتى يتهاوى أو يتبعثر ويتشذر نسيجه

التعبيري، وأن النص لايتحدث عن خارجه ولا عن نفسه وإنما يحدثنا عنه تجربتنا في القراءة، وأن تأويلات النص وتعدداتها ولانهائيتها متعلقة، في الأساس، بمؤهلات القارئ. والنص بهذه التأويلات المتعددة اللانهائية بمثابة بصلة ضخمة لاينتهي تقشيرها[٧٦]. أي لاتنتهي تأويلاتها الدلالية. ولعل هذه التأويلات المتناقضة التي يقبلها النص كما يذهب التفكيكيون، راجعة إلى اجتماع الضدين الذي يقول دريدا إنه ملازم للنصوص الأدبية[٧٧]. وهذا يعني أن بنية النص ذاتها وفي الأساس لاتحمل اتساقها وانسجامها المنطقي بسبب ما تعج به من شروخ وفجوات، وفي التالي، لاتحمل محدِّدات وثوابت يمكن الكشف عنها، إنها تحمل تناقضها وتعارضها لنفسها، كما تحمل حمولاتُها نفسُها تناقضاتها بعضها مع بعض. وبنية كهذه تجعل النص قابلا ـ حسب التفكيكيين ـ لتأويلات لانهاية لها. وأفضل القراءات عند أحد أقطاب التفكيكية (جـ. هيليس ميلر) «ستكون تلك التي توضح بالصورة الأفضل تنافر النص، تقديمه لمجموعة من الدلالات الممكنة التي يربطها النص (فيما بينها) ويحددها بصورة منهجية، لكنها متنافرة منطقيا»[٧٨]. لاتبحث القراءة التفكيكية عن تجانس صوتي أو دلالي أو نحوي خاص بالنص، وإنما عن تمفصلاته وتشذراته، تبحث ـ كما يقول بيير زيما ـ عن اجتماعات الأضداد المتعذر تبسيطها فيه، وعن تناقضاته ومآزقه المنطقية. وهذا، عند التفكيكيين، من أخلاقيات القراءة؛ فعند ميلر وديمان أن علم أخلاق القراءة يتمثل في الاعتراف بالطابع المتناقض للنص ولاقابليته للقراءة وبالتسليم بفشل القراءة. وهذا الاعتراف بالطابع المتناقض للنص والبحث عنه وكشفه، هو نحو من الاعتراف بـ «آخَر» يّة النص[٧٩]، (نسبة إلى آخَر، وصفةُ ماهو آخَر في الوقت نفسه) واحترامِها والحوار معها على أساس أن «متناقضات» النص هي «آخَرُه» فلا ينبغي، وفق أخلاقيات القراءة التفكيكية، نسيان هذه الآخَريّة للنص باختزاله في غيره أو احتواء هذا الغير عليه وتركه يذوب فيه. وربما لايكون في هذه القراءة إفراط أو مبالغة بمعناهما، أو بالمستوى الذي يخلق انزعاجا مثل انزعاج امبرتو إيكو، لكنّ فيها نحوا من اللعب، ونحوا من المتعة، ونحوا من الترف. وفي هذه الأنحاء مجتمعةً ربما تتيه الدلالة أو نتيه عنها مثل تيهانها أو تيهان البنيوي عنها عندما يطلق كل أو جل اهتمامه إلى أنساق النص وسياقاته وعلاقاته. ولعل هذا الطابع المتناقض للنص ـ حسبما يذهب التفكيكيون ـ هو

أحد الأشياء التي تؤسس فيه هذه اللا قابلية للقراءة، أو للكتابة وفق بارت؛ فهو يميز بين نص قابل للقراءة، وهو النص المستهلَك (ربما بسبب تماسكه التام ووضوحه) ونص قابل للكتابة، وهو ما يتطلب من القارئ تعاونا فعليا ومشاركة في إنتاجه وكتابته[٨٠]. «لاقابلية» النص للقراءة هي، عند بارت «قابليت»ه للكتابة. والنص القابل للكتابة، عنده، هو عادةً نص حداثي ليس له معنى[٨١]. وفراغه من المعنى يعني قابليته له أي للكتابة. ولعل هذه القابلية للكتابة، بحمولتها المفهومية التي يشكل هاجس الإبداع مركز الثقل فيها، هي مما جعل التفكيكية تطرح مقولة «حرية التأويل المطلقة» قاصدة (من ضمن ما تقصد) إعادة كتابة النص، أي إعادة إبداعه؛ فالتفكيكية لا تفصل فصلا واضحا بين «النقد» و«الإبداع» فكلاهما «كتابة» على حد سواء كما يقول ايغلتون[٨٢]. وهذا يؤكد أن القراءة التأويلية التفكيكية لا تتضمن، أو يقصد بها ألا تتضمن عملا تفسيريا بقدر ما تتضمن عملا إبداعيا، أو كما يعبر أحد التفكيكيين (هارولد بلوم) واصفا هذه القراءة بأنها «نسق من الانحرافات يتبع عمليات فذة من سوء الفهم الخلاّق»[٨٣]. ووفقا لأخلاق القراءة التفكيكية، ليست القراءة ـ عند بلوم ـ ضرورية موضوعيا أي يمليها النص، بل هي ـ كما يقول بيير زيما ـ «إساءة فهم». وإساءة الفهم هذه، «ليست مجرد «قراءة مغلوطة» بل هي تكييف شخصي وتحيز، يمكن مقارنته بما يسميه (روبير ايسكاربيت) «خيانة خلاّقة»[٨٤].

لكن ليس التفكيكيون وحدهم ـ كما ألمحتُ قبل قليل ـ هم من يمنحون القارئ حرية واسعة في تأويل النص، فهناك، مثلا، ستانلي فيش، وهو محسوب من منظري التلقي وليس من التفكيكيين. هذا الناقد يذهب إلى أن التفكير الجيد يجعلنا نسعد بقبول «أن ليس ثمة مطلقا أي عمل أدبي «موضوعي» على طاولة البحث»[٨٥]. والكاتب الحقيقي عنده هو القارئ، والقراءة ليست مسألة اكتشاف لما يعنيه النص، وإنما سيرورة اختبار لما يفعله بنا، لكن ما «يفعله» النص بنا متعلق فعلا بما نفعله به[٨٦]؛ فالمسألة في النهاية هي مسألة تأويل؛ فبقدر ما نؤول وبكيفية ما نؤول وبمدى ما نؤول، يكون فعل النص بنا، فلا فعل للنص بدون تأويلنا. عند فيش، ليست هناك أية بنية «موضوعية» في النص ذاته حتى يمكن اعتبارها موضوع الاهتمام النقدي، فموضوع الاهتمام النقدي أو الممارسة التأويلية إنما هو بنية ممارسة



القارئ وتجربته. وكل ما في النص من قواعد ومعان ووحدات شكلية، هو نتاج هذه الممارسة التأويلية، وليس معطى «وقائعيا» بأي معنى من المعاني. لاوجود ـ كما يلمّح فيش ـ لأي شئ، مهما يكن، في العمل ذاته. ولهذا فهو يعتبر «أن كامل فكرة المعنى باعتباره «محايثا» للغة النص، منتظرا تحرره بواسطة تأويل القارئ» ليس إلا وهما موضوعيا راح إيزر ضحيته(٨٧)، مشيرا إلى ما يذهب إليه إيزر من أن من حق النص أن «يمارس درجة من التحديد على استجابات القراء له»(٨٨).

ومع وجود قدر من الصدقية في هذه النظرة التأويلية المنطلقة بسبب صفاقة ما يرتديه بعض شعراء الحداثة من أقنعة، إلا أننا لانستطيع التسليم لها بهذه الانطلاقة على أساس أن الذهاب في التأويل بعيدا إلى حد الإفراط، مفض إلى فوضى قرائية، ومشجع على التأويل المتحيز لمواقف ورؤى أيديولوجية أو مذهبية من أي نوع، وربما لأغراض ذاتية بحتة. ولعله لهذا، إلى جانب الاحتفاظ بسلطة ما للنص أمام سلطة القارئ ـ ارتفعت أصوات نقدية لاتتغيا قمع القارئ بقدر ما تتغيا تصحيح انطلاقته التأويلية التي لا تعترف بأية حدود للتأويل، كما تتوخى خلق توازن وانضباط تأويلي ينظر إلى القارئ وينظر إلى النص وسياقاته وتعالقاته. وبعض هذه الأصوات النقدية المرتفعة رد على ما يبدو أن التفكيكية، بوجه خاص، تذهب إليه، وهو الحرية المطلقة في تأويل النص حسب ما حاولت توضيحه آنفا. ولعل امبرتو إيكو هو من أهم هذه الأصوات النقدية المرتفعة، فقد أصدر كتابه «التأويل والتأويل المفرط» جمع فيه إلى جانب مقالاته التي يطرح فيها وجهة نظره حول طبيعة المعنى وحدود تأويله، وردّه على القائلين بلا نهائية التأويل ـ جمع فيه ثلاث مقالات أخرى لريتشارد رورتي وجوناثان كلر والناقدة الروائية كريستين بروك. وهذه المقالات الثلاث لهؤلاء النقاد الثلاثة رد على إيكو وتحد لحجته. ومع أن إيكو هو من هؤلاء النقاد الذين انتبهوا ونبهوا إلى دور القارئ في عملية «إنتاج المعنى» ـ إلا أنه، فيما بعد، وبخاصة مع أسلوب النقد التفكيكي الأمريكي المستوحى من دريدا، والمرتبط بعمل بول دي مان وج. هيليس ميلر، عبّر عن قلقه من تصريح هذا النقد للقارئ بإنتاج دفق من القراءات اللامحدودة وغير القابلة للاختبار(٨٩)، أو ما يسميه بـ «التأويل المفرط Overinterpretation» وبخاصة من خلال الذهاب بفكرة التطبيق

السيميائي إلى مالا حدود أو نهاية له. وإيكو يؤكد «أن هناك نصوصا شعرية هدفها إظهار أنه يمكن للتأويل أن يكون مطلقا»[٩٠]. كما يؤكد أن رواية مثل رواية «يقظة فينيغن» Finnegans Wake للروائي الايرلندي جيمس جويس «قد كتبت لقارئ مثالي متأثر بسهاد مثالي»[٩١]. ـ لكنه، مع هذا، يذهب إلى «أن هناك، على الأرجح، معيارا للتأويل»[٩٢]، ومن هنا تحديه الرافض لعبارة فاليري القائلة بأنه «لايوجد معنى حقيقي للنص» قابلا، بدلا منها، عبارة أنه يمكن للنص أن يحوز معاني مختلفة لا أن يتضمن كل المعاني[٩٣]. لأن الاعتقاد بأن يتضمن النص كل المعاني ذهاب بسيميائياته إلى تطبيقات لا نهائية، وهو ما يؤدي بنا ـ حسب تقدير إيكو ـ إلى الاستنتاج بأن ليس للتأويل معايير[٩٤]، في الوقت الذي يرى فيه أن للنص خصائص ذاتية وأن هذه الخصائص تضع حدودا لنطاق التأويل المشروع[٩٥]، وتمنع انزلاقا أو تراكما لا ينتهي للمعنى. وفي إطار موقف المعارض للا نهائية التأويل والدفاع عن هذا الموقف، يذهب إيكو، في محاولة مغرية لرؤية الإرث الغنوصي في عديد من مظاهر الثقافة الحديثة والمعاصرة، إلى الاجتهاد في ربط هذا التوجه غير المحدود للتأويل بالغنوصية. ولعل أبرز أوجه هذا الربط، في تقديري، هو أن من مفردات معنى الغنوصية عدم القابلية للمعرفة فالحقيقة سر، ولن يكشف أبدا أيّ بحث في الرموز والطلسمات حقيقة مطلقة، ولكنه، ببساطة، سيزيح السر إلى مكان آخر[٩٦]. وهي مفردة أو مفردات مفهومية تضع المؤمن بها في تحرك مستمر نحو المعنى الحقيقي الهارب أبدا. في الفكر أو المذهب الغنوصي يُمْكِن أيَّ شخص، شرط أن يكون متعطشا لفرض قصد القارئ على حساب القصد غير الممكن إحرازه للمؤلف - يمكنه أن يصبح الإنسانَ الأعلى الذي يدرك الحقيقة، فالمؤلف لم يعرف ماذا كان يقول لأن اللغة تحدثت عنه. ومن أجل إنقاذ النص ـ أي تحويله من توهم للمعنى إلى الإدراك بأن المعنى لا نهائي ـ لابد للقارئ من الظن بأن كل سطر في النص يخفي معنى سريا؛ فمجده (القارئ) يكون باكتشاف أنه يمكن للنصوص أن تقول كل شئ، عدا ما يريد مؤلفوها أن تعنيه، وبمجرد ادعاء اكتشاف المعنى المزعوم نكون على يقين من أنه ليس المعنى الحقيقي. وعلى هذا، فالخاسرون، في رأي هذا الفكر، هم الذين ينهون عملية القراءة بادعائهم الفهم[٩٧]. ومثلما ربط إيكو التوجه غير المحدود للتأويل بالإرث الغنوصي، ربطه أيضا بالإرث الهرمسي. وكل

شيء في الفكر الهرمسي ـ كما يقول إيكو ـ هو سر. وفي هذا الفكر «كلما كانت لغتنا أكثر غموضا ومتعددة المعاني، وكلما زاد استعمالها للرموز والمجازات، كانت أكثر ملاءمة... وكمحصلة، فإن التفسير يكون لانهائيا»(٩٨). وفي سياق هذا الربط يذكر (إيكو) أنه وجد «في المذهب الهرمسي القديم كما في الكثير من المقاربات المعاصرة بعض الأفكار الشبيهة الشجية»(٩٩)، ثم يذكر هذه الأفكار الشبيهة، وهي(١٠٠):

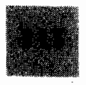
● النص عالم مفتوح النهاية بحيث يمكن للمؤول أن يكتشف ما لا يحصى من الترابطات.

● اللغة غير قادرة على القبض على معنى سابق على الوجود ونادر: على النقيض، فإن مهمة اللغة هي إظهار أن ما يمكننا التحدث عنه هو فقط تزامن الأضداد.

● اللغة تعكس قصور الفكر: إن وجودنا في العالم ليس سوى وجود غير مؤهل للعثور على أي معنى متعال.

● أي نص، يدعي تأكيد شيء واضح المعنى، هو كون محبط، بمعنى، عَمَل [المبدع](١٠١). المشوش التفكير (الذي يحاول قول أن، هذا هو هذا، وعلى النقيض من ذلك فقد أثار سلسلة متصلة من التأجيل اللانهائي حيث «هذا» ليس «هذا») ويبدو أن إيكو، بهذا الربط التاريخي، أراد أن يقول إن جدلنا المعاصر حول المعنى وتعدده وغيابه، إنما هو عودة إلى جذور مهجورة، كما أراد من خلال هذه الرحلة الحفرية، أن يقول أيضا: «إن كل ما يطلق عليه فكر ما بعد حداثي سوف يتبدى لنا بشكل كبير سابقا على ما هو قديم»(١٠٢). أي إننا لانعيش فكرا تأويليا جديدا وإنما نستعيد القديم. وليس من المهم الآن أن يكون ما فعله إيكو صحيحا أم غير صحيح، وإنما المهم مدى فاعليته، إذا صحّ، في أن يكون حجة قوية سليمة ضد التأويلات البعيدة المفرطة للنصوص. في تقديري أن استدعاءه للتاريخ على هذا النحو وربطه بالتوجهات التأويلية المفرطة وبخاصة التفكيكية، ليوظفه في تخطئة هذه التوجهات ـ هو عمل غير واضح الجدوى، ليس لأن الإفراط في التأويل هو توجه قرائي سليم وإنما لأن هذا العمل لايحمل من قوة الحجة ما يناوش به الاتجاهات التي تذهب إلى لانهائية التأويل. وإيكو لايرفض التأويل وإنما يرفض الإفراط فيه والهوس به. ومقابل رفضه للتأويل المفرط يرفض التأويل القصدي أي البحث عن ما

يقصده الشاعر. وهذا يعني أنه يقف، فيما يبدو، في منطقة وسطى بين اتجاه ربما يسبب الفوضى القرائية بسبب إعطائه القارئ حرية مطلقة في القراءة والتأويل، واتجاه ربما يسبب عقم القراءة بسبب قمعها، وقصرها على البحث عن قصود الشعراء والاكتفاء بها، أي إنه يؤمن بالتأويل المحكم أو المعتدل. لكن هذه الوسطية، أو موقف الاعتدال في التأويل لم يحمه من النقد، فقد تصدى له «جوناثان كلر» بملاحظة تبدو لوذعيّة وربما لاذعة في الوقت نفسه؛ مؤداها أن روايات إيكو نفسه، وأعماله المتعلقة بنظرية السيميوطيقا، وما يذكره عن هؤلاء الذين يطلِق عليهم «مقتفو الحجاب» يقنعنا بأنه (إيكو) هو أيضا يرى «أن التأويل المفرط أكثر إقناعا وتقديرا من جهة العقل من التأويل «المحكم» أو المعتدل»(١٠٣). بل إن من لم ينجذب بعمق لـ«التأويل المفرط» لايمكن ـ كما يقول كلر ـ أن يبدع السمات والهواجس التأويلية التي تضفي الحيوية على روايات إيكو، وهذه إشارة واضحة إلى إيمان كلر بالانعكاسات الإيجابية للتأويل المفرط على النصوص الإبداعية، ومنها هذه الحيوية التي تضفيها الهواجس والحدوس التأويلية على النصوص. وفي سياق تأييد كلر للتأويل المفرط يوجب على النقاد تطبيق «أقصى ما يستطيعون من جهد تأويلي، وأن يذهبوا بعقولهم إلى أقصى ما تستطيع»(١٠٤)، ويعلل هذا بأن كثيرا من «التأويلات «المتطرفة» مثل كثير من التأويلات المعتدلة، سيكون لديها، بلاشك، تأثير ضئيل، لأنه حكم بأنها غير مقنعة أو زائدة عن الحاجة أو غير متصلة بالموضوع أو مملة، ولكنها حين تكون متطرفة تكون فرصتها أفضل، مثلما يبدو لي، في تسليط الضوء على روابط أو تضمينات لم تلاحَظ من قبل أو يتم التفكير فيها بأكثر مما إذا كافحت لتظل محكمة أو معتدلة»(١٠٥)، كما يعلله بأنه «أكثر إثارة وتنويرا للقصيدة»(١٠٦)، من عمل الشاعر نفسه. وعند جوناثان كلر، هناك حالة من التساؤل في لعبة النصوص والتأويل، وهي حالة تبدو ـ كما يقول ـ شديدة الندرة اليوم على الرغم من تقديمها بنحو رائع في روايات امبرتو إيكو وبحوثه التطبيقية، لكن المحزن أن الخوف من «التأويل المفرط» قد يقودنا إلى تجنب أو قمع هذه الحالة(١٠٧). ولا أريد أن أكرر ما قاله جوناثان كلر في سياق تسويغه للتأويل المفرط، لكن مما ينبغي استحضاره عند الممارسة التأويلية هو أن الحيوية مطلوبة للنص، فأي إجراء يوفر له هذه الحيوية هو سلوك تأويلي سليم، بدلا من ذلك الذي يُخمله.



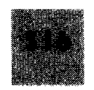
وكذلك الأمر مع روابط النص وتعالقاته وتضميناته، فإذا كان اتساع الرؤية التأويلية وانطلاقتها يسلط الضوء على هذه الروابط والتعالقات والتضمينات، فهو، أيضا، إجراء تأويلي سليم؛ إذ كلما انكشفت هذه الأشياء، انجلى النص وتجلى في بنياته التركيبية والإيقاعية والدلالية. ثم إن النصوص الشعرية الحداثية تساؤلات، أو تثير تساؤلات، والتساؤل في ذاته مثير ومحرض للفكر، والأفضل تأويل يُبقي على هذه الحالة لايقمعها.

وكما تحدث إيكو عن التأويل المفرط والتأويل المعتدل، تحدث عن تأويل النص واستعماله والفرق بينهما. ولعل تفريقه بين استعمال النص وتأويله، هو مما يوضح مفهومه للتأويل «المفرط» والتأويل «المعتدل». فاستعمال النص هو قراءته في إطار ثقافي مختلف، أو لغايات ومتعة شخصية خاصة، أما تأويله فهو قراءته مع مراعاة خلفيته الثقافية واللغوية(١٠٨)، أي شفراته وسياقاته، وقراءته بحسب القدرات اللغوية للقراء، وبحسب استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تتضمن القراء(١٠٩). وفي ضوء هذه السمات التي وضعها لكل من «التأويل» و«استعمال»ه نستطيع أن نقول إنه قابلَ التأويل بالتأويل المعتدل وقابل استعمال التأويل بالتأويل المفرط. لكن رتشاردز رورتي قلل من أهمية تمييز إيكو بين تأويل النص واستعماله(١١٠)؛ فليس من فرق - عنده - بين استعمال النص وتأويله لأن كليهما مجرد استعمال للنص، وما يمكن أن نقوم به هو التمييز بين الاستعمالات التي تتم بواسطة أناس مختلفين لأجل أغراض متباينة(١١١). كما قوض دعائم التأويل «المعتدل» التي ذكرها إيكو في سياق تفريقه بين تأويل النص واستعماله، وذلك بدعوته (رورتي). إلى نبذ البحث عن الشفرات، وإلى الكف عن محاولة كشف هوية الآليات البنائية، فليس ثمة ضرورة - كما يقول - بالنسبة لنا أن ننزعج بمحاولة اكتشاف كيف يعمل النص، وبدلا من هذا نحاول قول شيء مثير(١١٢).

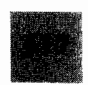
وفي الوقت الذي أميل فيه إلى عدم التفريق بين تأويل النص واستعماله، إذ كلاهما استعمال وإن اختلفت مستويات هذا الاستعمال ومحرضاته ـ في هذا الوقت، نطرح تساؤلا حول تقويض ما أسسه إيكو للتأويل من ضوابط تحميه من الفساد والفوضوية، ذلك أن رورتي أطلق لذهنية القارئ المؤول وخياله العنان، وأعطاه حرية مطلقة في التأويل مجرِّدا النص من أية سلطة أو دور في الإيحاء الدلالي، وفي هذا تقويض لأشياء تبدو إيجابية في لجم عنان المؤول عن الإفراط والعشوائية ما دام أنه لا يتخذ من النص بوتقة بجانب بوتقات انصهاره، وأن

الأهواء والتحيزات ربما تكون من منطلقاته، وأنه لا يهتدي بعلامات النص ومعالمه. إننا مع ألا يقلع التأويل بجناح واحد فقط هو جناح المؤول ورؤيته الأحادية للنص. لابد من جناحين: جناح المؤول وجناح النص. فبهذين الجناحين أو الأفقين تنجح عملية التأويل وتَغْنَى. لكني أعود لأستبعد إمكان أن يتم تأويل لنص شعري حداثي من خلال رؤية تأويلية منطلقة بجناح المؤول فقط، أي اعتمادا على أفق واحد فقط هو أفق القارئ وإن زُعم هذا. صحيح أن إيكو عندما أطلق مصطلح «التأويل المفرط» كان يشير إلى التفكيكيين، وصحيح أن بعض التفكيكيين، حسب بعض الأقوال، يذهبون إلى هذا لكنه، في تقديري، تنظير لا تطبيق. وصحيح أن هناك آخرين غير التفكيكيين يعدون القارئ هو المنتج الوحيد للدلالة، غير أني أنظر إلى المسألة على أساس وجود بالفعل والقوة (وإن خفيتْ فيما يتعلق بأحد الجانبين). لكل من القارئ والنص في عملية التأويل. وعلى هذا، لاتبدو لي الطريقة التفكيكية في التأويل، وإن عدّها إيكو تأويلا مفرطا، لاتبدو تأويلا مفرطا أو مبالِغا بقدر ماهي، في تقديري، تقنية وفي الوقت نفسه رؤية تأويلية محايثة، بدرجة ما، للنص وإن نفى التفكيكيون ضرورية القراءة التفكيكية موضوعيا، وادّعوا أنها نسق من الانحرافات، وأنها إساءة فهم، أو أنها معطى لمراجع ورموز نصيّة معوَّمة؛ إذ التعويم مهما بَعُدَ به المفهوم، لايستطيع نفي أو إلغاء هذه الرموز والمراجع وإنما تعريضها لاحتمالات دلالية متعددة ومختلفة وهذا طبيعي ومشروع من حقنا ممارسته مع النصوص الشعرية المبهمة الملتبسة. وإذا مارسنا حقنا في أن نتوسل إلى إضاءة النصوص الشعرية المعتمة بأية وسيلة منجدة مسعفة، فإن ما نهتدي إليه (لا ما نعتسفه) من وسائل، لايُعد مبالغات أو إفراطات، وإنما هو اجتهادات وتأملات موجهة من أشياء من بينها النص نفسه. ثم إنه وإن أُعطي القارئ حرية مطلقة في التأويل، أو توهم هو نفسُه ذلك (نقول هذا افتراضا، وإلا فالقارئ المؤهل لن يستسلم للأوهام عند القراءة والتأويل) - يكاد يكون من المستحيل تحقق هذه الحرية بسبب ما يعترضها من عوائق وحوائل. ولكن لماذا يبدو لنا تأويل النص - وإن اعتمد (هذا التأويلُ) على منهج تفكيكي - تأويلا محايثا بدرجةٍ ما للنص؟ ولماذا نعد أية وسيلة إلى إضاءة النص الشعري وتبديد إبهامه، اجتهادا وتأملا لا مبالغة وإفراطا؟ ولماذا يبدو مستحيلا تحقق حرية مطلقة للمؤول وإن أعطيها أو توهمها؟ لعل الإجابة، أو مما يدخل في سياقها في الأقل، هي أننا محكومون بشفرات النص وإشاراته اللغوية والأسلوبية،

وهي شفرات وإشارات مزروعة في النص ليحمي بها نفسه من أن يُذهب به بعيدا في التأويل إلى حد الفساد والفوضوية، أو بعبارة أخرى، تحميه من أن يلوي المؤول عنقه إلى حد الكسر أو الشلل فيتعطل عن الحركة تماما، أو عن الحركة في اتجاه سليم. صحيح أننا مع بعض النصوص الشعرية الحداثية نكون أمام نصوص «تبدو» دامسة تماما، لكن فيها، رغم هذا، شموعا تتدرج إضاءتها وفقا لذوق القارئ ومهارته وخبرته ومعرفته، فبقدر ما يمتلك من هذه المؤهلات، تكون قدرته على الاهتداء إلى هذه الشموع التي تزيل دُمُوس النص، أي إلى هذه الشفرات والإشارات والمعالم التي ترشده في رحلته التأويلية، أي تقيد حريته وتحده عن انطلاقة تأويلية عشوائية. وقد أكد هذا «روبرت شولز» من خلال توجهه السيميائي الذي يدعو إليه، بقوله: إن «ترك القارئ «حرا» في التأويل أمر مستحيل لأن القارئ «الحر» هو أيضا واقع تحت رحمة الشفرات الثقافية التي تشكل كل شخص بوصفه قارئا، وتحت رحمة الملامح المناورة للنص»(١١٣)، ليس هذا فحسب، وإنما هو واقع أيضا تحت رحمة «سياق القراءة كلها»(١١٤)، فما يتراءى له، وما يتصوره، وما يتداعى من أفكار أثناء هذه القراءة، هو مما يقيد هذه الحرية المطلقة المزعومة. والنص ـ عند روبرت شولز ـ إنما يستمد معناه «من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم»(١١٥). و«سياق القراءة» التي يقع القارئ تحت رحمتها كما يذهب شولز، تذكرنا بواحد مما تنصب عليه اهتمامات «ريفاتير» وهو ذلك الضغط الذي يمارسه النص على القارئ، فهو يرى أن القارئ يتعرض لضغوط النص نفسه حال قراءته(١١٦). وريفاتير يمنح القارئ دورا واضحا في التأويل لكن هذا القارئ، عنده، ليس حرا تماما في تعويم مرجعيات النص واللعب بدواله كما يذهب بارت ودريدا(١١٧)، إنه مطالب بأن يوظف هذه المرجعيات وهذه الدوال في عملية التأويل. وهذا الضغط الذي يمارسه النص على القارئ عند ريفاتير، هو عند ايغلتون قيود يقيد بها النص تأويلات قرائه، ذلك أن معنى النص «ماكث» فيه إلى حد ما (١١٨). كأنّ هذا المكوث (الوجود) وإن كان قليلا، يحميه من أن نذهب به أين نريد. وعند ايغلتون، أن هذه الفكرة (فكرة الزعم أن بمقدورنا جعل النص يعني ما نريد) هي فكرة خيالية «فانتازيا» محضة أي غير واقعية، ويعلل ذلك بأن اللغة ليست «شيئا يمكننا أن نفعل به ما نشاء دون قيد... فاللغة حقل قُوى اجتماعية تشكلنا حتى جذورنا، وإنها لخدعة أكاديمية أن نرى العمل الأدبي



بمثابة نطاق لإمكانيات لانهائية تواصل الفرار من حقل اللغة هذا»[119]. وهذه إشارة إلى أن لغة النص، في تقدير إيغلتون (وأتفق معه في هذا)، ليست مجموعة دوال معوَّمة تنتظر من يوجهها إلى ما يشاء من مدلولات اعتباطية، وإنما هي إشارات أو علامات دالة، سياقيا، على مدلولات. ولايبدو أن إيغلتون وأمثاله يريدون بهذا مصادرة حرية القارئ في تأويل النص، فهذه الحرية مشروعة منذ أن شرع النص الشعري يدخل الأجواء الملبدة بالغيوم، وايغلتون نفسه يؤكد أن تأويل قصيدة، هو أكثر حرية من تأويل ملاحظة مثل ملاحظة «مترو» لندن؛ ذلك أن اللغة في هذه الملاحظة تنزع إلى العملي والنفعي، وبهذا تُقصي قراءات معينة[120]. لا يريد هؤلاء إذن مصادرة حرية القارئ، وإنما يريدون حماية التأويل من الفساد والفوضوية والعشوائية. وهم في الوقت الذي فيه يعطون القارئ حرية التأويل، أو دورا فيه وبخاصة بعد أن فتحت «الهرمنيوطيقا» في مسيرتها التطورية آفاقا جديدة لآليات الفهم الرئيسة مثل دور المفسر جاذبة الانتباه إليه ـ يطلبون منه احترام شفرات النص وإشاراته. فهل النص بهذا، أي بانفتاحه على تأويل حر من ناحية، وبوجودٍ قائم فيه بالقوة لشفرات وإشارات تسهم في تحديد مساره الدلالي من ناحية ثانية ـ هل النص بهذا، هو في حكم المشدود ـ كما يقول محمد الناصر العجيمي: «إلى ثنائية لايستطيع منها فكاكا ولا لها تجاوزا»؟[121]، لا، ليس الأمر كذلك، فيما يبدو، لأن الثنائية تتضمن تناقضا بدرجة ما، أما الانفتاح الحر للنص على التأويل من جهة، ووجود شفرات فيه يُفترض توظيفها في هذا التأويل من جهة ثانية ـ فلا يبدو تناقضا. ولعل الأجدى هو أن ننظر إلى المسألة من زاوية أن شعر الحداثة، بسبب مافيه من إبهامات والتباسات، منفتح انفتاحا حرا على القراءة التأويلية، لكن هذه القراءة التأويلية ـ حتى لاتنزلق إلى قراءات فاسدة، أو عشوائية فوضوية، أو إلى ما يسميه «إيكو» التأويل المفرط ـ مطالبة بمراعاة ضوابط معينة، من بينها عدم تجاهل الشفرات والإشارات والعلامات ففي توظيفها ما يساعد على بناء النص وكشف دلالته أو إنتاجها. وما تذهب إليه بعض القراءات، وبخاصة بعض القراءات التفكيكية، من دعوة إلى تعويم هذه الإشارات والشفرات وكل رموز النص ومرجعياته، لا ينبغي أن يعني عسفها والسير بها على غير هدى، وإنما يعني عدم السير بها في طريق محدد الدلالة، أي تعويمها بمعنى تعريضها (كالعملة) لتقلبات «السوق» الدلالية حسب الظروف والأجواء والأحوال؛ فما تقبله من معنى اليوم قد ترفضه غدا. وما تقبله



من هذا القارئ، قد لا ترتضيه من ذاك. بل إن ما تحتمله من قارئ معين في وقت معين، ربما يثقلها في وقت مختلف وإن كان من القارئ نفسه، بل ربما يناقض ما قبلته سابقا ما تقبله لاحقا؛ فالمقصود، إذن، بتعويم العلامات واللعب بها لعبا حرا، ليس اعتسافها وخبطها عشوائيا وإنما تعريضها للتعددات أو الاحتمالات الدلالية التي توحي بها سياقاتها في النص بدلا من مركزية أو أحادية الدلالة. وليس ممكنا تجاهل هذه السياقات، فهي تفرض نفسها بانزراعها في النص وانبثاثها فيه مرشدا في متاهاته وهاديا إلى مسالكه الدلالية. ولعل هذا كله، هو مما يُفهم من رؤية «المؤسسين» للتفكيكية «أنها قراءة متأنية دقيقة تعتمد على علامات النص وآثاره وسماته التي لا تقبل التحديد أو التقرير»(١٢٢). وهذا يعني أن التفكيكية، إلى جانب أو بسبب تأكيدها لأهمية النص وإشاراته وشفراته، هي في الأساس أو في حقيقتها، لاتذهب في حرية القارئ إلى حد أن يَجْعَلَ النّصَّ يعني أي شيء يريده. بل إن أحد التفكيكيين أنفسهم (جي هيليس ميلر) أوضح موقفها بتأكيده على أن القول بأن التفكيكية تذهب إلى أن القارئ أو المدرس أو الناقد حر في أن يجعل النص يعني أي شيء يرتئي أن يعنيه، هو إساءة فهم للتفكيكية، وقراءة خاطئة لعمل النقاد التفكيكيين... وإساءة فهم أساسية للطريقة التي تدخل فيها اللحظة الأخلاقية في فعل القراءة، أو التعليم، أو الكتابة النقدية(١٢٣). ثم يزيد الموقف إيضاحا بقوله: إن التفكيكية ليست أكثر أو أقل من قراءة جيدة لذاتها، وإن المعنى الواضح الذي قاله دريدا أو بول دي مان عن العلاقة بين القارئ والنص، قرئ خطأ؛ فهما لا يؤكدان على حرية القارئ في جعل النص يعني أي شيء يريده، وإنما يؤكدان العكس(١٢٤). إن ما يتحقق أثناء القراءة هو حوار بين النص والقارئ، وبعبارة أوضح، بين أفق النص وأفق القارئ. أي أن هذه المعوَّمات التي يظن المؤول أنه عوّمها بحريته المطلقة بعيدا عن سلطة النص، إنما هي إشارات تتحرك بأمر منه ومن النص معا، أي بأمر من تفاعلهما. ليس من حرية مطلقة، إذن، للمؤول فالنص يلاحقه بعلاماته وإن ظن خلاصه من هذه الملاحقة. لكنّ التأويل سيكون أكثر ثراء وأقوى فاعلية إذا جاء توظيف هذه العلامات من خلال عمل إجرائي واع. ثم إن الوعي بأهمية أفق النص في التأويل، أي الوعي بأهمية إشارات النص وسياقاته في التأويل - يحمي من الأحكام أو التفسيرات الانطباعية والذاتية «الصرفة» التي تخرج عن مدار النص ولا تلتحم بنسيجه. نقول «الصرفة» لأنه لاتأويل موضوعيا صرفا ولا ذاتيا صرفا؛

فالأمر، فيما يبدو، هو - كما يقول ستانلي فيش: «ليس هناك ذوات صرفة ولاموضوعات صرفة»[١٢٥]، فالموضوعات تشكلت بالذوات، والذوات تأثرت بالموضوعات. مع شعر الحداثة المعجون بالإبهام، ومع بروز «نظرية القارئ» يبدو أنه لامفر من وجودٍ ما للذاتية والانطباعية في التأويل. وروبرت شولز في منهجه التأويلي السيميائي يذكر أنه لايمكن تحاشي المنهج الانطباعي والشخصي في تأويل النصوص[١٢٦]. وتودوروف يصف التأويل بأنه «ذاتي وقاصر وفي أشد الحالات اعتباطي»[١٢٧]. وهذه الانطباعية أو الذاتية هي أحد أبعاد أو مقاصد ما يتردد في الفكر النقدي الحداثي من عبارات مثل: «قراءة منحازة» أو «غير بريئة» أو «غير أمينة». ويبدو أن الانطباعية أو الذاتية مستويات. وأوضح مستوى تُجابَه فيه بالمقاومة، وبخاصة من أصحاب النقد الجديد، هو عندما تكون في مستوى تُشجع القارئ فيه على أن تكون استجابته للنص مقتصرة على الإعجاب به فقط دون استنتاج معناه. ولهذا ذهب هؤلاء إلى أن من الأفضل تقديم معنى لايعتمد على أهواء عقل القارئ أو ظروفه مهما كان هذا المعنى ثريا[١٢٨]، ربما اعتقادا منهم أن هذا المعنى، رغم ثرائه، هو نتاج الانطباعية أو الذاتية التي يرفضونها في الوقت الذي تبدو فيه شيئا تَدفع إليه طبيعة الشعر الحداثي الملتبسة ولايمكن تحاشيه بالنظر إلى تأصل دور القارئ وترسخه في العملية التأويلية إلى جانب دور النص الذي نؤمن بأهميته في هذه العملية؛ فهي معادلة يتحكم فيها طرفان متفاعلان: موضوعي يرجع إلى أفق النص وينطلق منه في الوقت نفسه، وانطباعي ذاتي يعود إلى أفق القارئ وينطلق منه في الوقت نفسه. وأفق القارئ هو هذه الحالة أو الوضعية الثقافية والمزاجية والنفسية التي يُقبل بها القارئ على نص متشكل لغويا وإيقاعيا وتركيبيا. وكيفية هذا التشكل وإدراكها من قبل القارئ، هو ما يبقي على نصيب التأويل من الموضوعية، ويحمي التأويل، في الوقت نفسه، من تسلط الذات القارئة؛ فكأن الأمر هو كما صوره محمد مفتاح بقوله: «فإذا ما هجم المؤول و/أو الناقد على النص يريد أن يعبث به كيفما يريد ويرضى فإن شخصية النص تكف من جماحه وغلوائه وتردعه، وحينئذ ينشب تفاعل بينهما يؤدي إلى عملية تأويلية مقبولة وراجحة»[١٢٩]. وهذا التفاعل هو نحو مما عبر عنه ريفاتير بالجدل بين رغبة القارئ في المعرفة وكبح النص المقروء أو المؤوَّل لهذه الرغبة وتأبِّيه على قارئه[١٣٠]. وهذا يعني أن الانطباعية الذاتية الممثلة لأفق القارئ، ليست وحدها في عملية التأويل، فإلى جانبها تقف

الموضوعية الممثلة لأفق النص كأن كل واحدة منهما تحمي مجالها من الأخرى وتتفاعل معها في الوقت نفسه. ولأن الانطباعية الذاتية تغتذي من أفق النص إلى جانب اغتذائها الرئيس من أفق القارئ، ربما تُطْلَق لفظة «الحدس» على ما تقوم به؛ فالحدس يبني ذاته من خلال معرفة لجزئيات النص وتفصيلاته، ومن خلال مادة النص يتساءل عن مصداقيتة، وعبر النص يبني نفسه(١٣١). وعلى هذا فهو حدس «تأويلي» يتسم بالشعور القلق المتسائل الذي لايفرض نفسه على النص بقدر ما يتأمله ويبني من خلال هذا التأمل معناه. ويحمل مفهوم الحدس نحوا من حدة الذهن وسبق الخاطر إلى تصور الدلالة، كما يحمل شيئا من معنى الظن والتخمين لكنه التخمين المعتمد على التأمل، وربما، لهذا، فرق «بيتي» بين التفسير الموضوعي والتفسير التأملي المعتمد على الحدس(١٣٢). والحدس بهذا الشعور القلق المتسائل المتأمل يختلف عن الانطباع الوجداني (الرومانسي) الذي يبدو مؤمنا بجاهزية المعنى وواثقا من وضوحه وشعوره به. والحدس في التأويل الأسلوبي يعمل بوحي من السمات الأسلوبية ووظائفها ومعانيها الضمنية(١٣٣). وطبيعة النص الحداثي بما فيها من إبهام والتباس، هي التي استدعت، فيما يبدو، العنصر الحدسي في السياق التأويلي لهذا النص، والتي جعلت «ساندرس بيرس» يصر على هذا العنصر للتأويل، ويصر، في الوقت نفسه، «على جوهرية امتناع العصمة من الخطأ عن أي استنتاج تأويلي»(١٣٤). وهذه الطبيعة هي، أيضا، ما جعل إيزر يذهب إلى أنه ليس ثمة تأويل صائب وحيد يمكنه أن يستنفد إمكانية العمل الدلالية(١٣٥). ومثلما استدعت هذه الطبيعة العنصر الحدسي في التأويل، من الجائز استدعاؤها العنصر الذوقي أيضا، لكنه الذوق «السليم» المتكئ على خلفية معرفية كافية لتهذيب هذا الذوق وتوجيهه. وعلى كل فالانطباعية والحدس والذوق مسميات تتقاطع عند نقاط مفهومية متشابهة. وهي ترقى، أو ينبغي أن ترقى، في بوتقة التفاعل بين أفق النص وأفق القارئ، إلى قراءة تأويلية تكون، من العمق والبعد والشمولية، بمنزلة الرؤية المخترقة لبنية النص، الفاتحة لآفاقه، المجاهدة لتحريك وتوظيف رموزه وعلاماته، وكشف علاقاته.

بعد هذه الجولة في القراءة التأويلية، التي حاولت فيها تتبع جوانب التأويل من مسوغ، ومفهوم، ووظيفة، وحدود ـ نصل إلى أهم الآليات التي أراها مجدية في الممارسة التأويلية.

8 آليات التأويل

(١) الدلالة إنتاج

في المعنى والدلالة:

مع اختلاط المعنى والدلالة في المفهوم، إلا أن هناك، في الدراسات الأدبية والنقدية، تفريقا بينهما. ولعل من أبرز وجوه التفريق بينهما، هو ما فعله المؤول الأمريكي «هيرش» بعدِّه المعنى «ثابتا» والدلالة «متغيرة»؛ فهو حين لا ينكر أن عملا أدبيا ما قد «يعني» أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة - يذهب إلى أن هذا الاختلاف يتعلق بـ«دلالة» العمل أكثر مما يتعلق بـ «معناه». ويوضح هذا بأن تقديم «ماكبث» بطريقة تجعلها وثيقة الصلة بالتسلح النووي لايؤثر في ما «تعنيه» ماكبث من وجهة نظر شكسبير؛ ذلك أن الدلالات تتنوع عبر التاريخ، بينما تبقى المعاني ثابتة؛ والمؤلفون يقدمون معاني، أما القراء فيعينون دلالات[١]. وعلى هذا يكون المعنى هو قَصْدَ الشاعر أو ما عناه عندما كان يكتب شعره. ويبدو أنه في هذا يتخذ موقف الفيلسوف الظاهراتي «هوسرل»؛ فالمعنى عنده

«إذا كانت كتابة القصيدة قراءة للعالم، فإن قراءة هذه القصيدة هي كتابة للعالم».

أدونيس

«إن القصيدة لا تسلم قيادها إلا لمن صدق في حبه لها».

الغذامي

ليس موضوعيا مثل كرسي، لكنه ليس ذاتيا وحسب. إنه نوع من الموضوع «المثالي»، أي أن من الممكن التعبير عنه بعدد من الطرق المختلفة ويظل المعنى هو نفسه مع ذلك. وعلى هذا الأساس، فإن معنى العمل الأدبي يتثبت مرةً وإلى الأبد: فهو متطابق مع «الموضوع الذهني» الذي يحمله المؤلف في عقله، أو «يقصده»، وقت الكتابة [٢]. وإذا كان المعنى قائما في العمل أو النص نفسه فإن الدلالة (عند هيرش) تقوم على ما بين هذا المعنى وشيء آخر من علاقة، كأنْ يكون هذا الآخر شخصا أو فكرة أو ظرفا أو أي شيء يمكن تصوره [٣]؛ فهذه العلاقة هي ما يحدد الدلالة. وهي علاقة يبدو فيها من السعة والشمول ما يسمح للقارئ، من خلال مواقفه وتصوراته وتخيلاته، أن يجول بالدلالة في آفاق أكثر رحابة. ولعل هذه العلاقة، أيضا، هي تلك «الإشارة الخاصة»[٤] التي لا تتأكد دلالة المعنى، أي لا ينتقل من مستواه، بوصفه معنى، إلى مستوى الدلالة إلا بها.

ولا أظن إلا أن التفريق بين المعنى والدلالة، على أساس أن المعنى «لغوي» والدلالة «نصوصية» يلتقي، بشكل ما، مع التفريق بينهما على أساس «الثبات» للمعنى و«التغير» للدلالة. نقول هذا تناغما مع ذهاب عبدالله الغذامي إلى أن مقولة عبدالقاهر الجرجاني عن «المعنى ومعنى المعنى»، هي تمييز بين المعنى في اللغة والدلالة في الأدب؛ فالمعنى، على هذا، هو المعنى اللغوي، ومعنى المعنى هو الدلالة النصوصية [٥]. وهو معنى لغوي لأنه دلالة اللفظ وحده، والمفهومُ من ظاهره حسبما نفهم من الجرجاني. أما معنى المعنى وهو المستوى الثاني للمعنى، ويسميه الجرجاني «دلالة ثانية» فهو معنىً (دلالة) أفضى بنا إليه المعنى الأول المفهوم من اللفظ وحده. وعلى هذا يكون المعنى، عند الجرجاني، هو معنى سطحي لا يذهب أبعد مما يدل عليه ظاهر اللفظ. أما معنى المعنى (أو الدلالة الثانية) فهو ما ينشأ من طريقة التعبير وأنظمة النص وسياقاته، أو بتعبير الجرجاني: مدار الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل[٦]. وما ذهب إليه الجرجاني قاله بشكل آخر، في تقديري، ريفاتير؛ فالمعنى عنده عبارة عن معلومات مبثوثة، ولهذا فإن هذا المعنى لا ينظر إلى النص إلا على أنه سلسلة من وحدات إعلامية أو إخبارية متعاقبة، أي معلومات تتوالى أفقيا، أما الدلالة فنظرها إلى النص هو على أنه وحدة دلالية فريدة [٧]. ولعل فرادة هذه الوحدة الدلالية، هي في انسلاخها عن

المعنى الظاهري البسيط ودخولها في أفق يتسم بالتعدد والتنوع. كما تظهر هذه الفرادة في أنها لا تتبلور إلا بعد اكتمال النص في حين أن المعنى، بوصفه وحدات إخبارية، يبدأ مع بداية النص. وبهذا يكون المعنى (وليس الدلالة) هو أول ما ينفتح عليه وعي القارىء. والتفريق بين المعنى والدلالة على أساس الثبات للمعنى والتغير للدلالة، هو، فيما أعلم، أشهر تفريق بينهما، لكن «يوسف وغليسي» يعكس طرفي التفريق بوضع أحدهما مكان الآخر بقوله: «إن هناك تميزا اصطلاحيا بين الدلالة والمعنى حيث تحيل الدلالة على مدلول تعييني قاموسي ثابت، في حين يحيل المعنى على مدلولات تضمينية متعددة، ويرتبط بالمرجعية ارتباطا وثيقا إذ «يتغير حول كل ملفوظ بحسب المكان والزمان والمخاطب والموضوع والمستهدف»[٨]. وهذا مفهوم للمعنى والدلالة يختلف عما ذكرناه للجرجاني وهيرش، كما يفارق ما يبدو أن الفكر النقدي يتوجه إلى التواضع عليه مصطلحا.

وربما تكون حركة مجلة شعر قد التقطت فكرة التفريق هذه بين المعنى والدلالة متخذة منها مسوغا للتفريق بين مستويين من الغموض الشعري أحدهما الغموض الذي يُعد قوام الشعر وجوهره، وثانيهما الغموض العابث. والدلالة عند حركة مجلة شعر أشمل وأوسع من المعنى[٩]. وكونُها كذلك، يذكِّرنا بتلك العلاقة التي يقيمها هيرش بين معنى النص وسياق كثير الاتساع لِتَنتج الدلالة. ومن المعروف، من خلال ما وقفنا عليه في هذا البحث، أن حركة مجلة شعر تربط الشعر بالرؤيا، وهو ربط يتضمن ربط الدلالة بالرؤيا. ولأن الرؤيا مفهوم لا يقبل التحديد والتضييق، أكدتْ الحركةُ الدلالةَ مقابل المعنى، فبدتْ الدلالة عند الحركة بل في شعر الحداثة العربية المعاصرة «خاصية شعرية، فيما يبدو المعنى خاصية نثرية... إن الدلالة مؤشر على العمق، أما المعنى فهو مؤشر على السطحية»[١٠]. والدلالة «تعبير عن كون شعري. أما المعنى فهو جزئي يفتت العالم ولايدركه إلا عبر أجزائه، إنه يسعى إلى التطابق مع العالم المرئي أي مع الواقع»[١١] لا مع الوجود بشكل شامل، فهذه وظيفة الدلالة من خلال تطلع الحركة إلى شعر يتعالق مع الوجود لا مع الواقع. وفي سياق هذا التطلع إلى شعر يتعالق مع الوجود، ليست الدلالة ـ في نظر أحد مؤسسي حركة مجلة شعر (أدونيس) ـ «قضية» أو «فكرة» أو «معلومة»، وإنما هي أفق: لا نقبض على الأفق بل نتنسمه ونستبصر فيه. وإذ نكتب عنه، نكتب تنسمنا واستبصارنا ـ لا المعنى ذاته[١٢].

وعلى الرغم من هذا التفريق بين الدلالة والمعنى، يختلط مفهومهما في كثير من الدراسات النقدية كما أشرت سابقا، كما لايخلو هذا المفهوم من غموض واضطراب. وبسبب هذا الاختلاط أو التداخل المفهومي لكل من الدلالة والمعنى، سيكون حديثنا شاملا لهما. كما ستتردد في بعض استشهاداتنا كلمة «المعنى» مقصودا بها الدلالة، أو متضمنةً مفهوم الدلالة لمن يفرقون بين المعني والدلالة. وعلى كل، فإن أهم ما نأخذه من هذا التفريق، هو أن الدلالة مقابَلَةً بالمعنى ثابتا، تتسم أو يراد لها أن تتسم، وبخاصة في شعر الحداثة، بالتعدد والتنوع بخلاف الشعر العربي القديم فهو في الغالب يحوي معنى محددا ثابتا. نقول «في الغالب» لأن في الشعر العربي القديم، نفسه ما تتعدد دلالته وإلا لما قال المتنبي[١٣]:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاها ويختصمُ

لماذا إنتاج الدلالة؟

تعدد الدلالة في الشعر من أقوى الاحتمالات، لكنه في شعر الحداثة بعامة شيء واقع؛ إذ يمكن لنص شعري حداثي أن يقرأه أكثر من واحد، لكنهم سيخرجون بقراءات مختلفة، أي بدلالات متعددة تسبب للقارئ الحيرة والتردد. ولعل هذا هو مما جعل امبسون يذهب إلى أن الغموض يمكن أن يعني التردد وعدم اتخاذ القرار، كما يمكن أن يعني القصد إلى العديد من الأشياء، واحتمالية أن يعني الإنسان أمرا أو آخر أو الأمرين معا، كما قد يعني أن تكون للعبارة معان عدة[١٤]. أي، تكون حمالة أوجه تأويلية عدة. ولعل في جانب الإبداع للشعر من ناحية، وفي جانب التلقي له من ناحية أخرى ما يسوغ هذا التعدد. من الجانب الإبداعي نجد أن الشاعر نفسه يتطلع إلى دلالة مثالية لكنه لا يرومها رغم محاولاته بدليل تعديلاته وإضافاته وحذفه في أثناء ممارسته الإبداع الشعري، وأخيرا ينتهي إلى صيغة يظنها نهائية ومقبولة لكنه لو عاد بعد فترة إلى ما يظنه صيغة مقبولة لَتناوله بالتعديل. الشاعر، إذن، أو الشعر الوجداني ـ كما يقول كلايف سكوت ـ لا يستطيع أن يكبح نفسه، إنه في تطلع دائم إلى معنى لا يستطيع التعبير عنه، ويضيف قائلا: إن الشاعر يستعمل التوقف المؤقت في نهاية الشطر لكي يحس بأنه أنجز بعضا مما يطمح في إنجازه[١٥]، فكأنه إيهام للنفس بأنه أنجز شيئا.

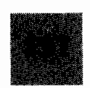
وعلى هذا ربما نفسر عدم استعمال الشاعر الحداثي لعلامات الترقيم في شعره بأنه نوع من الإحساس بعدم تحقق ما يتطلع إليه. وعدم تحقق معنى أو دلالة محددة يعني احتمالية التعدد الدلالي. أما إيزر الذي يقدر الأعمال الحداثية التعددية لأنها ـ في نظره ـ تجعلنا أكثر وعيا لذواتنا حيال العمل الخاص بتأويلها، فيرد هذه التعددية الدلالية إلى «نوع ما من النظام»[١٦]، ولعله يقصد بهذا النظام كيفية القول وما فيها من تقنيات لغوية وأسلوبية. هذا فيما يتعلق بالجانب الإبداعي، أما من جانب التلقي فإن الفهم أو التأويل الموضوعي لشعر بهذا المستوى من الالتباس والإبهام، لا يبدو ممكنا. إن لكل متلق أوضاعه وظروفه واهتماماته وثقافته وذوقه، وبوحي من هذه الأشياء مجتمعة يُنتج المتلقي دلالة النص. وبحكم اختلاف هذه الأشياء وتلونها من متلق إلى آخر، فإن هذه الدلالة المنتَجة ستختلف وتتعدد. وهو تعدد أصبح سمة في شعر الحداثة العربية المعاصرة.

وبحكم هذه السمة التعددية للدلالة في هذا الشعر، فالبديهي والمجدي في الوقت نفسه ألا نتلقاه بذهنية تبحث عن معنى أو دلالة محددة، ولا عن قصد الشاعر أو الدلالة التي يقصدها؛ فهذا البحث جهد ضائع لأن الهدف الذي نطرده مراوغ متلون، من الصعب وربما من المستحيل تحديده والقبض عليه. ثم إن بعض الحداثيين وبخاصة الرمزيين، لا يرمون إلى دلالة فضلا عن أن يرموا إلى دلالة محددة. إن ما يرمون إليه هو «حالة نفسية»[١٧] يوقظونها عند المتلقي. وما يرمون إليه ليس إنتاج الدلالة وإنما «نيّة» الدلالة، إن صح ما فهمناه من قول مالارميه: «لا يتكون البيت الشعري من ألفاظ ذات معنى بل من ألفاظ ذات نوايا»[١٨]. ونيّة المعنى هي، في تقديري، مشروع معنى. ولأنه «مشروع» فهو مُعّرض للاقتراحات والتعديلات والإضافات ممن طرح عليهم، أي من القراء. الدلالة أو المعنى في شعر الحداثة شيء هارب أبدا، و«سرابي». شيء غاب ضجيجه وإعلانه عن نفسه، فأصبح خشخشة وحفيفا وهسيسا لايقع عليه الذهن وإنما يحسه ويتصوره ويدركه، لكنْ من دون درجة التشيؤ الثابت. ولهذا فهو غير قابل للتحديد وإن كان تحديدا مربوطا بقصد الشاعر، لأنه ليس من المفترض ـ كما يقول هيرش رغم دفاعه عن معنى المؤلف ـ أننا نملك دوما مدخلا إلى مقاصد المؤلف، كما أنه ليس في طبيعة النص ذاته أي شيء يجبر القارئ على تأويله تبعا لمعنى المؤلف[١٩]. بل إن هيرش في مقالته

«أبعاد ثلاثة لعلم التأويل» يذهب أبعد من هذا بقوله عن النص وطبيعته: إنه «لايمتلك أي معنى سوى المعنى الذي يرغب المفسر أن يوجده. ونحن، وليس نصوصنا، صُنّاع المعاني التي نفهمها، وما النص إلا مناسبة للمعنى»[٢٠] الذي نسقطه عليه. وإذا كان هيرش يدافع عن نية المؤلف أو قصده ويعطيه له دورا في التأويل، فهو إنما يريد، في تقديري، استدعاء هذا القصد ليكون مفتاحا لدلالة النص من ناحية، وليكون وسيلة تساعد على الحيلولة دون فساد التأويل أو المبالغة فيه من ناحية ثانية. بعبارة أخرى، لايريد هيرش، فيما يبدو، بإعطاء دور للمؤلف ومعناه عند التأويل أن يخرج المؤول بدلالة واحدة ولا بالدلالة التي قصدها المؤلف (الشاعر) فقط، مع أن هذا يكاد يكون متعذرا كما ذكرنا من قبل، وإنما يريد أن يستعين بهذا القصد على بلورة أفق النص، وأن يقصي عن النص مالا يندغم في هذا الأفق. وأن يصد خطر الفوضى التأويلية. وصحيح أن هناك من يذهبون (مثل ب. د. يوهل) إلى أن ما ينبغي أن يكون عليه علم التأويل إنما هو محاولة إعادة بناء القصد الأصلي للمؤلف بأي بينة تصل إلى أيدينا [٢١]، ومن يذهبون (مثل الواقعيين الاشتراكيين) إلى الاعتقاد أن لكل أثر أدبي معنى واحدا يتعين على القارئ الظفر به، لكنْ لماذا هذا؟ لماذا الإصرار على معنى أو قصد المؤلف، أو الإصرار على الخروج بمعنى واحد للنص؟ إذ ربما يكون المعنى الذي يعطيه القارئ للنص أنفع وأجمل في زمنه من معنى المؤلف، كما أن فتح النص أمام احتمالاته الدلالية إثراء وتخليد له بدلا من غلقه على دلالة واحدة تسبب له الانقراض؛ فأمام النص الشعري الحداثي، من المجدي أن نقف مدركين فيضه، وألا ننكر عليه هذا الفيض أو نجحده، ومن المجدي ألا نُقَتِّر على هذا النص ونكتم أنفاسه الدلالية فلا يتنفس إلا من منخر واحد مثل بخيل ابن الرومي. ومع النص الشعري الحداثي، ليس المعنى الواحد أو قصد الشاعر صالحا لأن يكون البنية الدلالية الحاكمة ولا المعيار التأويلي المجانس للخطاب الشعري الحداثي، فهذا مما يشوش بصيرة المتلقي ويحدد ذائقته ويعشيه عن شيء رئيس في النص هو تقنياته اللغوية والأسلوبية التي يتوسلها للاشتغال بمشروعه الدلالي المفتوح على كل الآفاق القارئة. ومع النص الشعري الحداثي، لا يصلح أن يكون الاتجاه إلى المعنى الواحد أو قصد الشاعر منهجا تأويليا؛ فهو يقتل إبداع القارئ، ويُحوِّل القراءة ـ كما يقول روبرت شولز ـ إلى عمل رتيب[٢٢]. وفي جو هذا المنهج يفشل النص في أن يُكوِّن علاقات

جديدة مع الآخر، أي مع المتلقي بعد أن فصل (النص) نفسَه وما ثُبِّت فيه، عن ظروفه وعن مؤلفه وحرر نفسه - كما يقول جدامر - من أجل هذه العلاقة الجديدة. ولهذا فالنصوص، عنده، لا تتطلب «أن تُفهم بوصفها تعبيرا حيا عن ذاتية كتابها»[٢٣] وبخاصة بعد أن فصلتْ أنفُسَها وما ثُبِّت فيها عنهم. وهذا الفصل هو ما يجعل المعنى تاريخيا ونسبيا؛ فما يعنيه اليوم قد يختلف عما يعنيه أمس وإن اكتسب في ذاك الأمس، أي لحظة صنع الشاعر له، سمة «التحدد». لكنَّ هذا التحدد وقتيّ عند جدامر فيما يبدو؛ ذلك أن المعنى ـ كما يقول ـ «لا تستنفده أبدا مقاصد مؤلفه؛ وكلما عبَر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تُغَرْبَل منه معان جديدة ربما لم يتوقعها قط مؤلف العمل أو جمهور معاصريه»[٢٤]. ولهذا فلا مجال لمعرفة النص الأدبي «كما هو»، ولا مجال لمعرفة القصد الحقيقي للمؤلف ولاالمعنى حقيقي واحد، بل إن ناقدا وشاعرا مشهورا، هو إليوت، عدّ «افتراض أنه يجب أن يكون هناك تأويل واحد فقط للقصيدة من حيث هي كُلّ، وأن هذا التأويل لابد أن يكون صحيحا»، عدّه «الخطر الأول»[٢٥] في قراءة الشعر؛ ذلك أن كل تأويل، أو كل ناتج تأويل، مرتبط ومتشكل ومحدود بالظروف والأوضاع والثقافات التي حدث في ظلها، بمعنى أن تغير تجاربنا وصيرورتها توجد أو تعني شيئا مماثلا في المعنى. وعند جدامر أن هيرش الذي سبق أن تناولنا موقفه، يعترف بذلك بمعنىً ما ولكنه يُقصيه إلى ميدان «الدلالة»[٢٦]. ويبدو أن جدامر لم يؤكد اعتراف هيرش بهذه الطبيعة التحولية والتعددية للمعنى، وإن كان اعترافا غير مباشر، إلا اعتمادا على آراء هيرش نفسه، التي سبق ذكرها لكنا نعيدها للتذكير بها، وهي ذهابه إلى أنه «ليس من المفترض أننا نمتلك دوما مدخلا إلى مقاصد المؤلف»، وإلى أنه ليس في طبيعة النص ذاته أي شيء يجبر القارئ على تأويله تبعا لمعنى المؤلف»، فهذه آراء تَشِفّ اقتناعَه بتعدد الدلالة أو المعنى، لكنه مع ذلك يحترم معنى المؤلف للأسباب التي قدرناها.

وإلى جانب ما ذكرناه، يبدو قصد المؤلف أو المعنى الأحادي اتجاها يدخل فيه التركيز على المعنى النفعي. والمعنى النفعي يعيدنا إلى النصوص الإخبارية لارتباطه المكين بها، لكنّ نصوص شعر الحداثة العربية المعاصرة ليست نصوصا إخبارية فكأننا نبحث عن شيء (معنى) في غير بيئته (شعر الحداثة). المعنى النفعي يحتاج إلى لغة شافّة ناقلة، لكن هذا اهتز في شعر



الحداثة الذي تبدو لغته هي تلك «اللغة الثانية» التي حلم بها بارت لتضع الاضطراب في يقينيات اللغة وتُحرِّرها، وذلك في سياق قوله: «إذا لم يكن للكلمات سوى معنى واحد، هو معنى القاموس، وإذا لم تأت لغة ثانية لتضع الاضطراب في «يقينيات اللغة» وتحررها، فلن يكون ثمة أدب»[٢٧]. وهي تلك اللغة التي لا تبدو للنقل والتوصيل بقدر ما تبدو للتحريض والتساؤل والتوليد، وهي، أيضا، لغة ذلك الشعر الذي غاب عنه المضمون، وإن وُجد فوجود غير محدد، بل إن من النقاد (إيليا الحاوي) من يذهب إلى أن المعاني عاهات كبيرة لازمت الشعر، وأن الشعر ضد المعنى[٢٨]. ولعله في كنف هذه اللغة النوعية للفن الأدبي بعامة ولشعر الحداثة بخاصة، سلَّم «بول دي مان» برجحان البعد البلاغي للخطاب الأدبي على بعده المنطقي والصرفي، فهذا الخطاب «يعطي الأولوية للوظيفة البلاغية على حساب الوظيفتين الصرفية والمنطقية»[٢٩]. وفي هذا السياق يُحاجّ دي مان ومعه ميلر، بأن النص قادر على التملص من «سطوة الفكر المفهومي»[٣٠]، أي تمرده على أن يكون له فهم أو دلالة متمركزة واحدة. وسطوة الفكر المفهومي هذه، هي، فيما يبدو، أحد تداعيات فكرة «المركزية الفكرية» عند دريدا ونقده لها من أجل إقرار مشروعية التعدد والاختلاف؛ فعنده (دريدا) «أنه بما أن النصوص كلها تتضمن مبهمات ويمكن أن تفسر بطرق مؤداها «الاختلاف» فإن التفسير الكامل يجب أن يؤجل إلى الأبد» [٣١]، ويقصد بالتفسير الكامل، فيما يبدو، الدلالة النهائية المحددة الكاملة. وإذا كانت النصوص كلها، عند دريدا، مبهمات، ولهذا وجب تأجيل تفسيرها النهائي، فإن نصوص شعر الحداثة هي في الطليعة من هذه النصوص، ومن هنا صعوبة تحديد دلالاتها أو مقاصد مؤلفيها. والتواصل مع هذه النصوص لايعني تحديد دلالاتها، ولاتطابق الفهم بين كاتبها وقارئها، بل إن الالتهاء بالبحث عن معنى واحد أو معنى المؤلف، لايجدي مع هذه النصوص، إلى جانب أنه يضر بعملية التواصل، إذ التواصل الحقيقي مع شعر الحداثة هو القراءة المتفاعلة معه المشاركة في إنتاجه، لأنه لا يبدو شعرا تقريريا يعرض موضوعا أو معنى مستقلا عنه. وهذا ما يريده رواد الحداثة الشعرية العربية أنفسهم له، وما يريدون لقارئه أن يفهمه ويعرفه عنه؛ فالقارئ الحقيقي ـ كما يقول أدونيس ـ «كالشاعر الحقيقي لايُعنى بموضوع القصيدة، وإنما يُعنى بحضورها أمامه كشكل شعري، أعني صيغة الرؤيا...

وعلى القارئ الجديد أن يتوقف عن طرح السؤال القديم: ما معنى هذه القصيدة، وما موضوعها؟ لكي يسأل السؤال الجديد: ماذا تطرح عليّ هذه القصيدة من الأسئلة، ماذا تفتح أمامي من آفاق؟»[٣٢]. وقد أكد أدونيس هذا في موضع آخر بقوله: إن القراءة «لا تهدف إلى معرفة «المعنى» أو «المضمون» بشكل مباشر، وإنما تهدف إلى الدخول في العالم التساؤلي الذي يؤسسه النص. بتعبير آخر: تهدف القراءة إلى مرافقة النص في رحيله الاستكشافي» ويقصد استكشاف «طريقته في استخدام اللغة، وفي التشكيل، وطريقته في المعرفة وفي التغيير، وقيمته المعرفية، وبعده الجمالي، وكيفية استقصائه لإمكانات اللغة، وللتشكيل، التي لم تكتشف جيدا بعد، أو لم تكتشف أصلا»[٣٣]، فبهذه القراءات الاستكشافية المتسائلة وبهذه الانفتاحات الآفاقية تتشكل دلالة هذا الشعر الحداثي. وباستدعاء فكرة إيزر عن «اللاتحدد» أو «الفجوات» في النص تكون هذه التشكلات الدلالية بمثابة تبلور للاتحدد وملء للفجوات.

في ضوء ما تحدثنا عنه، نصل إلى نتيجة هي أنه يكاد يكون من الواضح أن إحدى آليات التأويل الفاعلة، هي إدراك أن الدلالة في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة، لا تتحقق بكشف القارئ أو بحثه عنها في النص بقدر ما تتحقق بإنتاجه لها. ولعل اختيار صلاح فضل عبارة «إنتاج الدلالة الأدبية» عنوانا لأحد مؤلفاته النقدية، هو مما يذهب في هذا الاتجاه. وإنتاج الدلالة إشارة إلى أن قراءة النص ليست قراءة استهلاك تتحرى فهما حرفيا له واستيعابا لمضمونه، وإنما هي قراءة لا تفترض وجودا دلاليا سابقا، ولا ثباتا وتحددا لدلالة أو معنى. إنها، في المقابل، تفترض واعية أنها في عملية إنتاجية للدلالة، توازي، بتقنية مختلفة وفي بعض المستويات والظروف، عمليةَ إنتاج النص وكتابته من قبل مبدعه بوصفها كتابة ثانية أو نصا ثانيا في تقدير بعض الاتجاهات النقدية الحداثية. وإنتاج الدلالة عبر هذه القراءة هو، فيما يبدو، استمرار لإنتاجها عبر الإبداع. وقصيدة الحداثة وفق ما استقر في أذهاننا أو يكاد يستقر، لاتحمل دلالة أو معنى محددا يمكن فهمه واستيعابه، ولا فكرة واضحة يستطاع القبض عليها. وهذه إشكالية المتلقي الكبرى مع هذه القصيدة. وهي إشكالية يسهم في حلها إيمان المتلقي نفسه باحتمالية الدلالة بدلا من تأكديتها، وتعدديتها بدلا من أحاديتها. بعبارة أخرى، من

المجدي للمتلقي أن يدرك أن القصيدة الحداثية لا تمنح دلالتها له وإنما هو الذي يمنحها الدلالة بإنتاجه لها. وهذا هو أحد أهم، بل ربما أهم المداخل وأولها إلى هذه القصيدة، إذ بهذا المدخل نزيح مفهوما أو اعتقادا تقليديا لا يجدي مع شعر الحداثة، وهو الاعتقاد أن الشعر لابد من أن يحمل معنى محددا يقصده الشاعر، وبهذا المدخل والمفهوم الذي انزاح نقترب من حل إشكالية الإبهام والالتباس في شعر الحداثة، ذلك أننا لم نعد مهتمين بحل ألغاز من خلال الكشف عن المعنى الحقيقي المحدد المختبئ، وإنما صرنا مهتمين بقراءة نوعية نبني النص ونتجه دلاليا من خلالها. لابد للنص من دلالة، فلهذه الدلالة دورها وأهميتها في النص. والتشديد إنما يقع على أن هذه الدلالة هي محصلة عملية إنتاجية، أي أنها دلالة استنبتتها القراءة من فاعلية النص وفاعلية القارئ معا. وفاعلية القارئ، هي بعبارة أخرى، مشاركته في إنتاج النص وكتابته. وقد اقتضى النص الحداثي هذه المشاركة لأنه يبدو نصا «قابلا للكتابة» إذا وظفنا تمييز بارت بين النص القابل للقراءة والنص القابل للكتابة: القابل للقراءة هو ما نميزه ونعرفه ونفهمه. إنه النص الذي نستهلكه، كقراء، باستسلام، في حين أن النص القابل للكتابة يتطلب من القارئ تعاونا فعليا، ويقتضي منه المشاركة في إنتاج النص وكتابته. وبصورة عامة، تغلب صفة القابلية للقراءة على النصوص «الكلاسيكية» بينما تغلب صفة القابلية للكتابة على النصوص الحديثة [٣٤]. والنص القابل للكتابة ليس بنية بقدر ماهو عملية «ابتناء» أو كما يقول بارت: إنه «سيرورة مفتوحة النهاية من «الابتناء»[٣٥] Structuration. ولعل بارت، بنفيه عن النص أن يكون بنية، إنما أراد إبعاده عن أي صفة تُوقعه في التحدد أو تُوهم بتحدده، وبخاصة حتى لا يذهب هذا الوهم بالتحدد إلى التحدد الدلالي. والنص القابل للكتابة هو، فيما يبدو، النص المتطلعة أو المستعدة دوالّه دوما إلى تغيير مدلولاتها، فهو نص لا يعرف ثبات الدلالة لأنه لا يعرف ثبات الدال برفضه له (الثبات)، لأنه لو عرفه وقبله، لكان نصا قابلا للقراءة، أي نصا ذا دلالة جاهزة للاستيعاب والاستهلاك أو التذكير بها بدلا من الإنتاج والابتناء. وقراءة النص أو تأويله من منطلق مفهوم الإنتاج والابتناء لدلالته، هو في رأي دريدا تأويل أو «هرمنيوطيقا» نشطة، لأنه ليس مجرد قراءة تفك شفرة النص، وإنما هو تفكير في النص، وابتداع لمعناه، فهو، بذلك، أشبه بإنتاج القصيدة، وينتج نصا

ثانيا. والتأويل بهذا المعنى يقترب ـ وفق دريدا ـ من التفكيك ويلتقي به. ولم يكن التأويل على هذا النحو أشبه بإنتاج القصيدة لأنه يبتدع معناها فحسب، وإنما لأنه، ومعه التأويل أو التحليل التفكيكي، يُعد ـ حسبما يذهب دريدا ـ عملية تمتلك في ذاتها بعداً شعريا، فهو، بشكل ما، شعرية «بويطيقا» أو على الأقل فيه ملمح من هذه الشعرية [٣٦]. لما يحمله، فيما يبدو، من ملامح الكتابة الإبداعية «الثانية»، أو النص المبدَع «الثاني». إذن، فمن مفاهيم النظريات أو المناهج النقدية الحديثة وبخاصة التفكيكية ونظرية التلقي، أن الدلالة هي ما يتولد أو ينتج من خلال القراءة. وهذا يعني الاهتمام بالقارئ ودوره في هذا الإنتاج والتولّد. وإذا كانت هناك قصود ثلاثة تتوازع النص، وهي قصد المؤلف وقصد النص وقصد القارئ، فإن نظرية التلقي السائدة اليوم لا تعطي لقصد المؤلف أيّ اهتمام. وما توليه هذه النظرية عنايتها، مقابل ذلك، هو قصد النص والمتلقي معا في صورة تفاعل بينهما ومن خلال أفقيهما. والقارئ والنص أو قَصْدَاهما بهذا التفاعل يُعدّان نموذجين في عملية اتصال مثمر دلاليا. وعدم الاهتمام بقصد المؤلف لا يعني، في تقديري، إنكار وجوده، وإنما يعني ألا تتحول قراءة النص، إلى بحث عن هذا القصد فقط، لأن قصد المؤلف موجود بشكل ما ولو بأثره. وعلى كل فاعتبار قصد النص من خلال علاماته، هو اعتبار ضمني، وإن كان غير واع، لقصد المؤلف، لكنّ هذا الاعتبار الضمني لقصد المؤلف من خلال اعتبار قصد النص، لا يعني حتمية ظهوره (أعني قصد المؤلف) في القراءة التأويلية فربما يظهر وربما لا يظهر، وربما يظهر ولا نتعرفه؛ فهذه القراءة التأويلية لا تستقبل ولا تستدعي ولا تتذكر وإنما تُنتِج.

ولعل مما يعزز فكرة الإنتاج هذه هو أن الشاعر الحداثي لم يعد يقول شيئا. وإذا قال فشيء ملتبس. وثانيا، لأن من معطيات الثورة الألسنية أن المعنى ليس مجرد شيء تعبر عنه اللغة، وإنما هو فعليا شيء تنتجه[٣٧]. وسواء استوحيَ هذا المعطى من الأدب الحداثي بسبب غموضه، أم جاء في إطار قضية «الفكر واللغة» عند اللغويين والفلاسفة، فإنه يظل مُعطىً فكريا لغويا تحاول اللسانيات الحديثة أن ينطبع بالثبات والاستقرار، وتحاول من خلاله تثبيت الوظيفة الجوهرية للّغة في أن تكون علاقتها بالمعنى هي علاقة إنتاج له لا نقل، إشارةً إلى نفي أن يكون هناك معنى أو فكر سابق على اللغة، فهذا المعنى أو الفكر

لايظهر ويتجلى إلا في اللغة، كأنَّ ما تسميه اللغة أو تدل عليه ليس ـ كما يقول هيدجر في مقالة له عن ماهية الشعر ـ ما هو معروف أو موجود بالفعل، وإنما يجيء إلى الوجود في اللحظة التي تسميه اللغة فيها وتشير إليه (٣٨). وهو ما يذهب إليه بروكس بقوله: إن القصيدة لاتجسد فكرة كانت موجودة عند الشاعر قبل كتابتها[٣٩]. وما يذهب إليه أيضا «والاس ستيفنس» بقوله: «إن كلمات الشاعر هي عن أشياء لا وجود لها من غير هذه الكلمات»[٤٠]. ومع أن المضمون أو المعنى عند «والاس ستيفنس» هو «السائل المنشط في شرايين الشكل» إلا أنه يعده «ضرورة طارئة»[٤١]، ولعله يقصد: طارئة على اللغة بأسبقيتها عليه. ويبدو أن فكرة إنتاج اللغة للمعنى وإن كانت لغوية نظريا، هي هاجس الشاعر أيضا، فعند «بول فاليري» أن الكلام الشعري «يُنتِج» أكثر مما يَنقل [٤٢]. وأدونيس (أحد شعراء الحداثة العربية المعاصرة) يقول: إن «مضمون» الفن كامن في العمق الذي يحفره «الشكل»[٤٣]، فإذا كان المضمون عمقا ـ كما يمكن أن نفهم من كلامه ـ فإن الشكل هو الذي حفر هذا العمق كأنه هو الذي أنتجه وأوجده. لكن الأمر ليس على إطلاقه؛ فصحيح أن المعنى يُنتَج باللغة بل ويتنامى بها أيضا، لكنّ هذا لا يعني، وبخاصة عند الداديين والسرياليين، قَصْر هذا الإنتاج عليها واحتكارها له. ووجهة نظرهم في هذا هي أن المعنى يأتي إلى الإنسان على نحو غير متوقع من خلال وسائط شتى ليست اللغة إلا واحدة منها، ولهذا فهم يذهبون إلى أن تخلِّيَ الإنسان عن دعواه بأنه السيد الذي يخلق المعنى بواسطة اللغة، هو مما يُمَكِّن من التغلب على أزمة اللغة [٤٤]. ولأن الداديين والسرياليين يوظفون العشوائية والأحلام واللاوعي في الإنتاج الشعري، ربما بدوا محقين، ظاهريا على الأقل، فيما ذهبوا إليه لولا هذا السؤال الاستدراكي الذي يفرض ذاته: ولكن، بماذا يُعبَّر عن الأحلام واللاوعي؟ يعبر عن كل هذا باللغة طبعا. ومع هذا، ربما يتراءى لنا أن روائح المعنى تتنسم من جهة أخرى إلى جانب جهة اللغة، وإذا ما حصل شيء من هذا، فهو لا ينفي أن اللغة هي الجهة الكبرى والرئيسة في هذه الجهات. ثم إن ما يتنسم أو ما يُظن أنه يتنسم من غير جهتها، تعترض له بمصفاتها فترشِّحه.

إذن، فطبيعة شعر الحداثة، وكون اللغة تُنتج المعنى، وأنه طارئ عليها لا سابق لها ـ هو مما يعزز عدَّ الدلالة في شعر الحداثة العربية المعاصرة إنتاجا لا استهلاكا. ووعي القارئ لهذا وإدراكه له، هو أحد مفاتيح هذا

الشعر، وإحدى الآليات التي يشتغل بها في تأويله وإنتاج دلالته. لكننا نجد من النقاد من يحاول أن يصرفنا عن الاهتمام بدلالة النص أو معناه إلى الاهتمام بأثره مثل ستانلي فش الذي لا يسأل: «ماذا تعني هذه الجملة؟» بل يسأل «ماذا تفعل هذه الجملة؟» ويقترح أن يكون هدف النقد «تحليل الاستجابات المتطورة من استجابات القارئ إزاء الكلمات التي يعقب بعضها بعضا». ووفق فش، تكمن ميزة هذه الطريقة في نجاحها وإن لم يكن للجملة أي معنى واضح؛ فالجملة الغامضة بل الجملة التي «لا معنى لها» لها كما للجمل الأخرى أثر معين في القارئ، يمكن دائما ـ حسب رأيه ـ أن يرسمه المرء[٤٥]. وهو ما فعله إيزر بقوله: «إن اهتمامنا الرئيس لم يعد هو معنى النص وإنما تأثيره»[٤٦]. ربما أراد إيزر أن يخفف من الاندفاعة نحو البحث عن معنى أو دلالة النص، وبخاصة أن شعر الحداثة لم يعد مهتما بحضور المعنى وتماسكه بقدر ما هو مهتم بغيابه وتشتته، فحاول صرف الاهتمام إلى تأثير النص بديلا لهذا المعنى الغائب كأنما هو يعادل تأثير النص في متلقيه، بمعناه. لكنّ معرفتنا أن إيزر هو صاحب فكرة «التفاعل بين القارئ والنص» التي تُعد من أهم ما تقوم عليه «نظرية التلقي» يجعلنا نُقَدّر، إضافة إلى ما سبق، أنه استدعى «التأثير» لأنه دليل هذا التفاعل من ناحية، ونتيجة له من ناحية ثانية، بل إن تأثرنا هو إحساسٌ ما بالمعنى وتصور له. ولعل إيزر من خلال فكرة «التأثير» هذه أراد أن ينبه إلى قيمة مهمة في النص الشعري وهي القيمة الجمالية التي عبر عنها بمقولة الاستجابة الجمالية» وقال إنها تحدث من خلال التفاعل بين النص والقارئ [٤٧]، والتي تعد معلما رئيسا في الاتجاه الشكلاني إلى حد أن يُعرِّف جاكوبسون الشعر بأنه «اللغة موظَّفةً جماليا»[٤٨]، بل إن اهتمام هذا الاتجاه بالأدب بوصفه موضوعا جماليا وليس ممارسة اجتماعية، هو اهتمام عنيد كما يقول تيري إيغلتون[٤٩]. وفي هذا إشارة إلى تراجع البحث عن دلالة النص مقابل قيمته الجمالية عند الشكلانيين. أما عند «جان موكاروفسكي، أهمِّ منظِّر للأدب في مدرسة «براغ» فنحس بتوازن النظرة نحو القيمة الدلالية والقيمة الجمالية في النص، وذلك في قوله (موكاروفسكي) بأنه «ينبغي فهم العمل دائما بوصفه رسالة إلى جانب كونه موضوعا جماليا»[٥٠]. ولعل كون أعمال صاحب هذه النظرة المتوازنة (جان موكاروفسكي) هي من الأعمال الممهدة لنظرية التلقي والمرهصة بها [٥١]، هو



مما ثبَّت الجماليات عنصرا جوهريا في نظرية التلقي. وقد رأينا كيف كان هذا واضحا عند إيزر. أما «هانز روبرت ياوس» المنظر الرئيس لهذه النظرية، فربما يكون استقى اعتباره للقيمة الجمالية في النص من خلال تأثره بجدامر الذي يركز على جماليات العمل الفني[٥٢] في رؤيته التأويلية. لكننا عندما نعرف أن نشوء جماليات التلقي والتأويل كان نتيجة التحولات التي اعترت نظرية الجمال حديثا[٥٣]، وأن «إنجازات علم الجمال تتبلور الآن في جماليات ونظريات القراءة والتأويل»[٥٤]، بمعنى أن تكون نظريات التلقي تشكلات لتحولات علم الجمال وتبلورات لإنجازاته، أو أن تكون هذه التحولات والتبلورات واحدا من عوامل تكوُّن هذه النظريات ـ عندما نعرف هذا، نعرف أن البعد الجمالي في نظرية التلقي الحديثة بُعد أصيل، وأنه يحضر بشكل متواز مع البعد الدلالي في العملية التأويلية. وفي تقديري أن الدعوة إلى الاستعانة بعلم العلامات أو السيميائية في القراءة التأويلية للنص الأدبي، هو دعوة إلى الاقتراب من هذا البعد الجمالي في النص وإلى محاولة رصده، وإن كان على حساب المعنى في رأي بعض النقاد مثل «جوناثان كولر» الذي يذهب إلى أن على النقد الأدبي أن يشغل نفسه بكيفية إنتاج المعنى الأدبي وليس بهذا المعنى بما هو كذلك[٥٥]. ذلك أن تقنية تنامي النص جماليا تختلف عن تناميه تناميا دلاليا بحتا؛ إذ في هذا التنامي الدلالي البحت يكفي مجرد الانسياب التعبيري أو هذه المتواليات من الجمل والعبارات؛ فبقدر ما تتساب وتتوالى يتنامى المعنى ويتراكم. أما التنامي الجمالي للنص فلا يتحقق إلا بتقنية تعبيرية خاصة، أي طريقة قول خاصة تذكرنا بنظرية النظم التي أرجع عبدالقاهر الجرجاني سر الإعجاز التعبيري إليها. وهذه الطريقة الخاصة التي ترسم البعد الجمالي للنص، هي التي ترسم وتنتج أيضا دلالته الشعرية. نقول «الشعرية» تمييزا لها عن الدلالة النثرية التي تدور في فضاء الخبر والمعرفة والصدق والحقيقة. لكن طريقة القول بهذا المستوى من التقنية التعبيرية، ليست سوى جزء من المقول نفسه، جزء من الدلالة على اعتبار أن الدلالة - كما يقول صلاح فضل - «لا تقتصر على معنى كل عنصر من العناصر التي تدخل في تكوين العمل الأدبي، ولا على شبكة العلاقات المتبادلة بينها، بل لابد أن تشمل طريقة أدائها لوظائفها وكيفية انتظامها في هذا النسق لتحقق فاعلية جمالية خاصة»[٥٦]. إنها (الدلالة) ـ كما يقول في

موضع آخر ـ محصلة مجمعة لكل وسائل النص الإشارية والمجازية وتكنيكه في التعبير والرمز [٥٧]. وإلى نحو من هذا يذهب أصحاب تيار التحليل التداولي للخطاب؛ فعندهم «أن النص مجموعة من العمليات السيميولوجية التي تأخذ أثناء جريانها في إنتاج معناها»[٥٨]. ومعنى النص ليس شيئا يشير إلى واقع خارجي عن اللغة وطريقة نظمها، بل يتمثل في تركيب لغوي خاص داخل النص. ولعل القراءة البنيوية هي مما يذهب في هذا الاتجاه، إذ تتوه دلالات النص في تتبع تعالقات بنيته الشكلية، مثلما فعل كمال أبو ديب مع قصيدة أدونيس «كيمياء النرجس ـ حلم» فقد تناولها[٥٩] تناولا بنيويا فيه من المخططات التشجيرية والجداول والإحصاءات ما يعيق تتبع البنى الدلالية التي يكتنهها.

ذلك، في تقديري، ما تبدو معرفته ضرورية ومفيدة في كون الدلالة في النص إنتاجا، وأن وعيه من القارئ يُعد آلية من آليات القراءة التأويلية لشعر الحداثة العربية المعاصرة، لكن هذا كله يظل ناقصا ما لم ينطلق من كفاءة تأويلية تستند إلى أفق يبنيه القارئ ليكون إحدى مرجعياته القوية الفاعلة في إنتاج الدلالة. بل إن ما أقدره، هو أن آليات التأويل تتغذى من هذه الكفاءة التأويلية وما يسندها من «أفق توقعات» كما أنها تتنامى عطاءً في حضنها وبقدر المستوى الذي هي فيه.

(٢) كفاءة المؤول

أفق التوقعات (أفق القارىء):

في تقديري، أن فكرة «أفق التوقعات» مصطلح تضم حمولتُه المضمونية الافتراضَ، أو التسليم بأن يكون هذا الأفق، بمفهومه ومكوناته، شرطا معياريا أو معيارا شرطيا لتلقي النص الأدبي وتأويله. وفكرة «أفق التوقعات» حسب تقدير مطورها «هانز روبرت ياوس» نفسه، هي «الركيزة المنهجية» أو الرئيسة لنظرية التلقي. وأقول «مطورها» لأن الفكرة ليست جديدة كل الجدة؛ فمصطلح «الأفق» ـ كما يقول «روبرت هولب» ـ كان مألوفا في الدوائر الفلسفية الألمانية، إذ استخدمه جادامر ليشير به إلى «مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب»[٦٠]، كما أن سلفيه

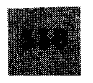
هوسرل وهايدجر، طرحا هذا المصطلح في سياقات مشابهة. أما مصطلح «الأفق» مركبا مع «التوقعات» فقد تبناه قبل ياوس بزمن طويل كل من فيلسوف العلوم (پپر) وعالم الاجتماع «كارل مانهايم». كما كان لمصطلح «أفق التوقعات» ارتباط سابق بالشؤون الثقافية. وفي رأي روبرت هولب أن «الأفق» و«أفق التوقعات» كليهما «يقعان في رقعة عريضة من السياقات، تمتد من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن»[٦١]. ومع أن هولب يذهب إلى أن ياوس «لم يحدد على وجه الدقة في أي موضع ما يعنيه هذا المصطلح عنده»[٦٢]، إشارة إلى غموضه وصعوبات استخداماته وتطبيقاته الأساسية - إلا أنه يذكر أن هذا المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة أشار إليها ياوس مثل: «أفق التجربة» و«أفق تجربة الحياة» و«بنية الأفق» و«التغير في الأفق» و«الأفق المادي للمعطيات»[٦٣]. ولهذا، فبإمكاننا، من خلال هذه الإشارات أو العبارات، أن نستشف أن مفهوم «أفق التوقعات» عند ياوس - ولو لم يحدِّد، على وجه الدقة، ما يعنيه به - هو هذه الخبرة المتراكمة عند المتلقي بفعل تجربة الحياة ومعطياتها المادية والثقافية والحضارية والأدبية، وما يطرأ لها من تغيرات وتحولات، هو هذا السياق الثقافي بعامة، الأدبي بخاصة، وما يحكمه من قيم فنية وجمالية ومضمونية تُكوِّن لكل قارئ أفقه الخاص أي معاييره الخاصة التي يبني بها انسجام النص وتماسكه دلاليا، أي يؤوله. وتبدو هذه الخبرة المتراكمة بعد أن تتبلور، وتتفاعل عناصرها، هي ذلك الجهاز العقلي الذي يرى هولب أنه واحد مما يشير إليه مصطلح أفق التوقعات، ذلك الجهاز الذي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص[٦٤]. هكذا ندرك مفهوم مصطلح «أفق التوقعات» عند ياوس في ضوء إشاراته أو مقولاته السابقة، وأيضا في ضوء تحديده لهذا الأفق في مقالة له عن «التاريخ الأدبي بوصفه تحديا للنظرية الأدبية» - بأنه ما «ينشأ لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره، من فهم قبلي للنوع، ومن شكل الأعمال المألوفة سابقا وموضوعاتها، ومن التعارض بين اللغة الشعرية والعملية»[٦٥]، أي، هذه الخلفية الفهمية للنوع الأدبي، ولشكل كل الأعمال المألوفة السابقة وموضوعاتها، وللتمايز بين لغة الشعر بوصفها لغة مجازية وذات تركيب خاص، ولغة الحياة بوصفها لغة عملية نفعية؛ فإدراك المتلقي ومعرفته لهذه الأشياء هو ما يُكوّن أفق التوقعات. لكن هذا التحديد من ياوس

لمفهوم أفق التوقعات، مقارنة بإشاراته ومقولاته السابقة التي تتجه نحو التوسع في هذا المفهوم ـ يبدو تحديدا ضيقا. ولهذا، ربما يكون هذا التوسع من خلال تلك المقولات، وهذا التحديد الضيق، هو مما دفع هولب إلى قوله (السابق) بأن ياوس لم يحدد على وجه الدقة ما يعنيه المصطلح عنده، وأن لهذا المصطلح صعوبات استخدام أساسية، وربما يكون هذا أيضا، هو مما أظهر لهولب أن ياوس «قد اعتمد على الإدراك العام لدى القارئ في فهم مصطلحه الأساسي على الأقل»(٦٦). وإدراكنا السابق لمفهوم «أفق التوقعات» عند ياوس، يأتي حلقة في سلسلة الإدراكات العامة لدى القراء. وهو إدراك أو مفهوم تعمدتُ أن يكون شاملا لأنني أنظر إليه بوصفه مؤهِّلا رئيسا للتأويل، أي آلية تأويلية أُفَضِّل أن تحمل مصطلح «كفاءة التأويل» أو «كفاءة المؤول». ومع تعدد هذه الإدراكات لمفهوم «أفق التوقعات» إلا أنها تصب في حقل دلالي واحد هو هذه الخبرة المتنوعة المتراكمة، أو هذا السياق الثقافي المتنوع كما سبق القول. ونحن نقبل أبعاد المفهوم الذي رسمناه لمصطلح «أفق التوقعات» سواء جاء في إطار هذا المصطلح أو دون مصطلح. مما جاء، مثلا، في إطار هذا المصطلح، ما ذهب إليه «خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس»، وهو أن القارئ وفقا لمفهوم أفق التوقعات «يجمع آراء مسبقة، ومعايير تعميمية، وأشكالا من الأعمال السابقة، حتى يصب توقعات معينة نحو معنى محدد. وهذا الأفق ليس ثابتا، وإنما هو متغير»(٦٧). أما ما جاء دون مصطلح فهو ذهاب «فش» إلى أن ما يحدد معنى النص، إنما هو الأعراف والمواضعات التي تحيط بمتلقي النص أو قارئه(٦٨). وهو، أيضا، ذهاب «كلر» إلى أن «السياق الذي يحدد معنى الجملة لا ينحصر في جمل النص الأخرى، بل إنه تركيب معقد من المعرفة والتأملات بدرجات مختلفة من التحديد»(٦٩)، وهو، أيضا، ما يتضح من قول «صبري حافظ»: إننا نقرأ النص «من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائية المختلفة، ومواصفات النصوص التي سبق استحسانها أو استهجانها على السواء»(٧٠). وعلى هذا فأفق التوقعات أفق واسع شمولي متنوع لا ينحصر في السياق الخاص المتمثل في المجموعات الشعرية لشاعر ما. نقول هذا لأن «الغذامي»، بذهابه إلى أن القارئ الذي لا يعرف شاعرا ما [أي لم يقرأه] لن يحدث له ما يحدث لنا من توقع، ولذا فسيكون استقباله الشعري حرا ومتحررا من أفق التوقع ـ الغذامي

بذهابه أو بقوله هذا، وبخاصة عبارة «متحررا من أفق التوقع»، يبدو أنه يُضيّقُ مفهوم أفق التوقعات إلى أن يصبح المقصود به السياق الخاص المتمثل في المجموعات الشعرية لشاعر ما(٧١). صحيح أن إدراك هذا السياق الخاص، هو أحد أبعاد ومكونات أفق التوقعات أو أفق القارئ، لكنه ليس مكونه الوحيد. وصحيح أن عدم معرفتنا لشاعر ما ولشعره، ربما يشكل فراغا أو مساحة بيضاء في أفق توقعنا عند قراءة شعره، لكنه لا يعني تحررنا أو عدم امتلاكنا لأفق التوقعات. وبهذا المفهوم الواسع لأفق التوقعات، نكون أمام خبرات ومعارف وأعراف ومواصفات ومقاييس لعل أهم سمة لها جميعا هي التغير، بمعنى أن طبيعتَها الصيرورةُ والتحول. ويبدو أن هذه الطبيعة الصائرة المتحولة لأفق القارئ، هي ما يجعل النص صائرا متحولا كذلك، لأن فهمه أو معناه يتخلق في جو هذا الأفق المتغير والمتنوع حسب الأزمان والقراء. ولعل هذا هو أحد الأسباب الرئيسة لتعدد القراءات والدلالات. ومع تغير وتحول وتنوع خبرات القارئ ومعارفه، وما يخزنه من أعراف ومواصفات ومقاييس - إلا أنه لا يستطيع أن يُكوِّن له أفق توقعات بدونها، أي لا يستطيع أن يمتلك كفاءة تأويل أو يكون مؤولا كفؤا إلا بها. بل إنه من دونها تنشل بقية آليات التأويل وتتعطل عن الاشتغال لأنها لا تستطيع أن تعمل في فراغ معرفي وخِبْرِيّ. فبماذا يبني القارئ أفقه؟ بماذا يبني كفاءته التأويلية؟ ما عناصرها أو مكوناتها؟ ما صفات المؤول؟

مكونات أفق القارئ (الكفاءة التأويلية):

يقول «روبرت شولز»: «ترفض بعض الأعمال أن تنفتح لنا حتى ننضج بما فيه الكفاية»(٧٢)، وأقول إن من هذه الأعمال نصوص الشعر الحداثي المعاصر؛ فإبهامها والتباسها هو رفضها الانفتاح. وعدم ابتناء أفق تأويلي مكافئ يعني عدم نضجنا نضجا كافيا لفتح هذه النصوص. هذه النصوص لاتُفتتح أو تُستقبل بذهن أو أفق فارغ، وإنما بأفق معبأ خبرة ومعرفة، وأعرافا وتقاليد أدبية وفنية. وقبل أن نقف على عوامل أو مكونات معينة لأفق المؤول وكفاءته، أحب أن أشير (مذكِّرا بما تحدثت عنه في الباب الأول) إلى أن شعر الحداثة العربية المعاصرة متأثر بأفكار الحداثة وتوجهاتها. ولهذا، فإن تصور هذه الأفكار والتوجهات الحداثية وفهمها، هو من عناصر بنية الكفاءة التأويلية.



شعر الحداثة العربية المعاصرة هو، في تقديري، مثل رسوم «جاكسون بوللوك» التي يقول عنها «مارشال بيرمان»: يمكن أن يضيع فيها القارئ ويمكن أن يجد فيها نفسه[٧٣]. لكننا، من خلال أفق تأويلي كفؤ، لن نتوه في هذه الرسوم «الجاكسونية» أي في هذه النصوص الشعرية الحداثية، وإنما سنجد أنفسنا وغير أنفسنا. وبقدر ما تكون شمولية هذا الأفق، وبقدر ما يكون عمقه وثراؤه، يكون وجداننا. أو كما يقول المتنبي: على قدر قرائحنا وعلومنا، تأخذ آذانُنا:

وكم من عائب قولا صحيحا ... وآفته من الفهم السقيم
ولكن تأخذ الآذان منه ... على قدر القرائح والعلوم[٧٤]

وإذا كانت أهمية أفق المتلقي للشعر العربي القديم وفق ما رسمه المتنبي، على هذا المستوى، مع ما يتسم به هذا الشعر من تماسك ووضوح غالبين - فإن أهميته للشعر الحداثي المعاصر أعلى مستوى، بمعنى أنها أهمية تستدعي تغذية هذا الأفق وإعداده بما يُقْدره على محاورة هذا الشعر ومطارحته ومناوشته. هذه إشارة وددت أن أنبه بها إلى أن معرفة فكر الحداثة وتوجهاتها تعد، بحق، أحد المداخل الرئيسة إلى شعر الحداثة العربية المعاصرة، وأحد مكونات أفق أو كفاءة متلقيه في الوقت نفسه. أمّا ما يمكن أن نتناوله، بالحديث والتحديد، من هذه المكونات فهو السياق (سياق شعر الحداثة وبخاصة السياق الفني) واللغةُ، والثقافة.

إن متلقي الشعر العربي القديم، المتآلفَ معه، يبلغ من إدراك سياقه الفني والمضموني ما يُمَكِّنه من إكمال قافيته، أو بعض كلماته وعباراته، وربما شطر البيت منه. ولايزال هذا السياق مهيمنا على أفق جل قراء الشعر اليوم يقيسون عليه شعر الحداثة لكنه لايقبل هذه المقايسة لأنه شعر مختلف وذو سياق مختلف. وهذا يعني أن سياق شعر الحداثة، بما لهذا السياق من شفرات وملامح وتقنيات تعبيرية خاصة، لم يتبلور بعد في ذهن المتلقي المعاصر. وإذا كان قد تبلور فهو عند قلة قليلة من النقاد ومتذوقي هذا الشعر، أو من يُطلَق عليهم «النخبة»، فهؤلاء يتلقون شعر الحداثة بسياقه الخاص إلى جانب السياق العام للأدب والسياق الخاص لجنس الشعر. أما سوى هؤلاء فلا يزالون يستقبلون الشعر، بما فيه شعرالحداثة، بخصوصيات سياق الشعر العربي القديم فينقاد لهم الشعر القديم ويستعصي عليهم

الحداثي بحكم صلاحية هذا الأسلوب الاستقبالي للقديم وعدم صلاحيته للحداثي. وليس هذا جديدا على جماليات التلقي في تاريخ الشعر العربي؛ فقد حدث مع شعر المحدثين الأوائل في العصر العباسي، لكنّ ما يحدث الآن مع الشعر الحداثي المعاصر هو، من الظهور والوضوح، في مستوى سبب إشكالية القطيعة بين المتلقي وهذا الشعر، وليس مجرد عيبه والطعن فيه كما هو الغالب على مزاج المتلقين لشعر أولئك المحدثين. وما حدث مع الشعر العربي المحدث القديم بسبب تلقيه بسياق القديم غير المحدث يوضحه أبو بكر الصولي بقوله عن الذين يطعنون في كثير من شعر أبي تمام (أكثر المحدثين إثارة للجدل آنذاك): إن الواحد منهم «لايجسر على إنشاد قصيدة واحدة له، إذ كانت تهجم ـ لابد ـ به على خبر لم يروه، ومثل لم يسمعه، ومعنى لم يعرف مثله»[٧٥]، بعبارة أخرى: إن السياق المختلف، فنيا ومضمونيا، لشعر أبي تمام، هو ما يجعل هؤلاء يترددون في إنشاده بسبب عدم فهمه الناتج عن جدة سياقه؛ فهو لايزال غير مألوف لم يُذلّل بعد، ولم تكثر روايته، ولم يُطَرق وتروّض معانيه كما يُعلل الصولي[٧٦]، فشعر أبي تمام بل شعر المحدثين مذ عهد بشار ـ كما يقول الصولي ـ لم يتوفر عليه أئمة ولا رواة تتعرفه وتُعرِّف به وبما كان يضبطُه ويقوم به حتى لا يؤول إلى ما آل إليه من جهل به وعداء له[٧٧]. هذه الصورة التي نقلها إلينا أبوبكر الصولي، هي صورة توضح في أحد أبعادها أهمية معرفة سياق الشعر لتلقيه وفهمه، إذ يبدو أنه بقدر ما ندرك من هذا السياق، كمّاً وكيفاً، نُقبل عليه ونفهمه ونستمتع به. وإذا كان الجهل بسياق شعر المحدثين الأوائل، قد وقف ـ حسب ما صوره لنا الصولي ـ عائقا دون فهم ذلك الشعر، فإنه يقف الآن، بوضوح، عائقا دون فهم شعر الحداثة العربية المعاصرة. وهو ما يذهب إليه بعض النقاد مثل «الغذامي» بقوله: إن «كثيرا من قرائنا اليوم يشكون من غموض الشعر الحديث، ويعلنون عن عجزهم عن فهمه، وذلك لأنهم لم يتدربوا بشكل كاف على سياق هذا الجنس الجديد مما يحول دون فهم مراميه وإشاراته»[٧٨]، وهو، أيضا، ما يتضمنه قول محمد بنيس: «إن الغموض ليس إلا انتقالا نوعيا من قوانين شعرية إلى قوانين أخرى، لا يلبث معها أن يتحول إلى شيء مألوف مع توفر شروط معقدة، أدبية، واجتماعية، وتاريخية»[٧٩]، وتوفر الشروط هو، بعبارة أخرى، تَعرُّف هذه القوانين الشعرية الجديدة وما يحكمها من ظروف وشروط

مختلفة، أي معرفة سياق هذا الشعر الجديد؛ إذ السياق، في حقيقته، منظومة القوانين والأعراف والسنن والاتجاهات التي تَحكُم وتوجه إبداع جنس أدبي ما. وهذا يعني أهمية بل ضرورة أن يتقن المبدع نفسه سياق الجنس الأدبي الذي يمارسه. وتاريخ الشعر العربي يذكِّرنا بقصة أبي نواس مع خلف الأحمر؛ فقد نصحه خلف ألا يقول الشعر إلا بعد أن يحفظ الكثير الكثير منه، ثم لما حفظه نصحه بنسيانه. ولم تكن نصيحته بأن يحفظ الكثير من الشعر قبل أن يقوله إلا لكي يدرك ويتعرف سياقه. وأما نصيحته بنسيانه فلكي لا يقع في إسار محاكاة ما حفظه إذ تكفي معرفة السياق أو الملكة الشعرية. ويخطر على البال هذا البيت الشهيرُ لبشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبهْ

ونتساءل كيف استطاع هذا الشاعر الأعمى رسم هذه الصورة الشعرية البديعة مع أنه لم يشاهد عناصرها؟ والإجابة عن هذا التساؤل، هي السياق؛ فإدراكه لسياق الشعر العربي بوجه عام، وإدراكه لسياق شعر الوصف وتركيب الصور الخيالية بوجه خاص، هو ما أعطاه هذه القدرة التصويرية. فإذا كانت معرفة السياق الشعري على هذا النحو من الأهمية للشاعر فهي لا تقل أهمية بالنسبة للمتلقي. هي مهمة للشاعر لكي يبدع، وهي مهمة للمتلقي لكي يفهم. وإذا كان الشاعر لن يبدع إلا إذا أتقن هذا السياق، وكان على وعي بكيفية التعامل معه، فإن المتلقي لن يفهم إلا إذا كان من هذا السياق بمنزلة تؤهله للفهم. وفعل القراءة لن يتحقق، أو لن يتحقق على مستوى جمالي إلا بهذا السياق؛ فالذات أو «الأنا» القارئة للنص، هي ذاتها - عند بارت - «جُمّاع لنصوص أخرى، لشفرات لانهائية أو - بعبارة أدق - مفقودة [فقد أصلها]»(٨٠). وإذا كان بارت قد فسر «الشفرات اللانهائية» بأنها مفقودة الأصل لكي يسوغ اللعب الحر بالدوال عند التأويل، ولكي يضفي على القارئ خاصية نصية يصبح بها هو النص - فإن هذا لا ينبغي أن يخدعنا عن الفكرة الحقيقية الرئيسة، وهي كون القارئ «جمّاع نصوص». ولعل هذا هو مما أدركه «إيزر» فتحدث عنه في كتابه «فعل القراءة» بقوله الذي يرويه لنا «تيري إيغلتون» على هذا النحو: «فلكي نقرأ، نحن بحاجة للتآلف مع التقنيات والأعراف الأدبية التي ينشرها عمل محدد، وينبغي أن نمتلك بعض الإحاطة بـ«سننه»، أي بتلك القواعد التي

تحكم بصورة نظامية الطرائق التي يُنتج بها معانيه»[٨١] ويسترعي الانتباه في كلام إيزر قوله «لكي نقرأ» إشارة، في تقديري، إلى الدخول في عالم النص، والشعور بالتآلف معه، والشروع في فهمه فهما ما. «لكي نقرأ» تحمل عدم التحديد بالقراءة الصحيحة أو الفهم الصحيح المحدَّد. ولعله من هذه الرؤية نفى الغذامي أن يكون قوله بأن «معرفة السياق شرط للقراءة الصحيحة»[٨٢] هو صفة للقراءة، فهو لا يقترح «شيئا اسمه القراءة الصحيحة»، أي الصحيحة صحة مطلقة فيما يبدو. وما يقترحه هو قراءة مقبولة أو تفسير مقبول في إطار تعدد القراءات والتفسيرات وليس في إطار مستوى القراءات أو التفاسير، وهو ما يُفهم من قوله: «فمتى ما كان القارئ متمكنا من السياق الأدبي لجنس النص، ومتى ما كان فاهما لحركة الإشارات ونحوية بنائها، فإن تفسيره لها كله مقبول. وما دام أنه لا وجود للمعنى الثابت أو الجوهري فإنه لن يكون هناك مجال لحكم أو لحاكم على الصحة من عدمها»[٨٣]. وعلى هذا فعندما نقول بأن معرفة سياق الشعر الحداثي تؤهل لفهمه، لا نقصد فهما صحيحا محددا في إطار دلالة واحدة، وإنما نقصد فهما من جملة فهوم محتملة ومشروعة ومتعددة بسبب التباس هذا الشعر وبسبب تعدد وتنوع آفاق متلقيه. معرفة السياق، إذن، لا تحدد الدلالة، ولا تختم بصحتها المطلقة، وإنما تصد عنها العشوائية والاعتساف والتأويل الفوضوي بوصفها عنصرا في بنية أفق المؤول الذي نؤكد على أهمية تفاعله مع أفق النص. ومع أن معرفة السياق لا تفضي إلى دلالة صحيحة مطلقة الصحة، إلا أنها، من الأهمية، بمنزلة آلية تأويلية لا تتراءى الدلالة المقبولة من دونها. ليس من قول أدبي، أو عمل أدبي ـ كما يقول روبرت شولز ـ «يمكن أن يكون ذا دلالة، إن كان ينقصنا الإحساس بالنظام الأدبي الذي يلائمه»[٨٤]. ولأهمية معرفة هذا السياق أو النظام والإحساس به عند شولز، جعله سببا في إلحاح رومان جاكوبسون على أن «الموضوع الخاص للدراسة الأدبية هو «أدبي»»، وسببا في تشديد نور ثروب فراي على «أن علينا أن نتعلم الأدب ليس باعتباره مجموعة من «الأعمال» المستقلة، بل باعتباره «نظاما من الكلمات»»، وسببا، كذلك، في توضيح من «كلوديو غويلان» بأن «الأنظمة النظرية الشعرية لا بد ـ في أي لحظة من لحظات تاريخها ـ من أن ينظر إليها على أنها قوانين فكرية»[٨٥]، سواء بالنسبة لمبدع الشعر أو متلقيه. وعلى هذا، يبدو أن معرفة سياق الجنس الأدبي الذي نتلقاه مسلمة نقدية، أو ـ كما يقول

صلاح فضل ـ «لا مفر لنا عند تحليل النصوص من توظيف معرفتنا الأدبية بخواص الأجناس التي تنتمي إليها هذه النصوص، فعندما نشرع في قراءة رواية مثلا تصبح المكونات التي نتوقعها والتي تحدد معالمها الأساسية في تجربتنا الجمالية والإنسانية خاضعة لطبيعة مفهومنا عن الرواية، مما يجعل الأمر مختلفا عندما نشرع في قراءة قصيدة أو مقال صحفي»(٨٦)، بل إن هذه المعرفة بخواص الأجناس الأدبية، أو ـ كما يقول في موضع آخر ـ الإدراك السليم لبنية النص العليا، هو ما يعتمد عليه تفكيك النص إلى الوحدات المكونة له، وهو شرط ضروري لتحليل علاقاته وضبط خواصه(٨٧). وفي القول الأسبق لصلاح فضل إشارة مهمة تتعلق بتنوع السياق ودقة توظيفه وفقا لهذا التنوع؛ بحيث لا نقرأ، مثلا، القصيدة بسياق فن السرد، ولا الرواية بسياق فن الشعر، فالسرد بنية عليا لها خصوصيتها أو نسقها الخاص، والشعر بنية عليا لها، أيضا، خصوصيتها أو نسقها الخاص. وبهذا النسق الخاص لكل منهما يتمايزان ولا يلتقيان إلا تحت مظلة البنية الجامعة أو الشاملة وهي بنية فن الأدب التي تتغذى من نسقها العام كل أنسقة الأجناس الأدبية.

لكن معرفة السياق، بما فيه من أعراف وقواعد وسنن وإشارات، لا ينبغي أن تعني الالتزام الحرفي به والخضوع لمقولاته، بقدرما ينبغي أن تعني وعيه وتصوره وإدراكه ولكن ليس إلى درجة الاستسلام له والوقوف، بسلبية، أمام النصوص المبدَعة وفقه، وإنما إلى درجة الاستضاءة به في الدخول إلى عالم النص، وتوظيفه توظيفا يجسد دور القارئ وفاعليته. نقول هذا حتى يكون عند القارئ ملكة تأويلية بصيرة مرنة يقابل بها تلك النصوص التي لم تعد هي نفسها خاضعة لسياق جنسها الأدبي، إذ إن العمل الجيد ربما يكون ذلك العمل الخارج على السياق، المنتهك لبعض معاييره، المجاوز لمقولاته. وهو بهذا، يعلمنا طرائق جديدة للفهم ويؤثر فينا تأثيرا أشد من غيره حسبما يذهب «إيزر» رغم هذا الخروج وهذا الانتهاك، بل بسبب هذا الخروج والانتهاك والمخالفة التي أحدثها بين سننه وبين السنن التي استخدمناها في تأويله. ولعل هذه المخالفة بين سننه وسنننا هي أحد الملامح القوية للإبداع؛ إذ لو كان هناك ـ كما يقول إيزر ـ «مطابقة تامة بين السنن التي تحكم الأعمال الأدبية والسنن التي نستخدمها في تأويلها، لخلا كل أدب من الإلهام»(٨٨)، بل لما كان هناك إبداع بالمعنى الجوهري للإبداع. وإذا كان هناك تطلع طَموح من المبدع في أن ينتهك بعض القوانين

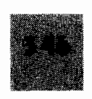
والأعراف الفنية، وأن يحترف نزع الألفة عن بعض ما ألفناه حتى يتحرك الوعي ويحفر في العمق ـ فإن من المفترض أن يكون عند القارئ طموح مقابل، أو في الأقل، احتمال بأن يخيب النص أفق توقعاته، وأن يستند (القارئ) ـ كما يذهب إيزر ـ «إلى قناعة بأن علينا في القراءة أن نكون مرنين ومنفتحين، ومهيئين لوضع قناعاتنا الخاصة موضع سؤال وتركها تتبدل» [(٨٩)]، فالأمر أننا ـ كما يقول أحد النقاد: «بالقدر الذي نرتضي فيه من النص الذي نقرؤه إشباع النموذج النوعي، نتوقع منه أيضا أن يبتكر بعض الشفرات الجمالية الخاصة به، أو أن يقوم بتوظيف ماهر جديد لبعض الشفرات المعروفة من قبل. ومن ثم فإننا نبحث عن خصوصيته في الإطار العام المرن للجنس الأدبي أو النوعي المكتوب فيه» [(٩٠)].

ربما تنشعب الذات القارئة (إذا ذهبنا مع افتراض إيزر) بسبب تخييب أفقها، أو «سلب معاييرها»، أي بسبب هذه التجربة الإبداعية الغريبة التي تصدرت النص فتراجعت تجاربنا الخاصة السابقة إلى الخلف – لكنّ هذا الانشعاب للذات بين تجربتين إحداهما في الصدارة والأخرى في الخلفية، لا يضعفها وإنما يوقظها، ويحركها نحو إنتاج دلالة تكون جزءا منها. وبقدر ما يكون بين أفق النص وأفق القارئ من اختلاف، يكون انشعاب الذات. ويبدو أن انشعاب الذات عند إيزر، هو «المسافة الجمالية» عند ياوس. وهو واحد من مفاهيم نظرية التلقي عنده. ومع أن عدم انسجام أفق النص مع أفق القارئ هو أحد الأدلة على أصالة النص وقيمته، إلا أن هذا، في تقديري، ليس دائما؛ إذ ربما يكون عدم الانسجام هو بسبب رداءة النص نفسه وهبوطه فنيا. والدليل أن هناك الكثير من النصوص الشعرية التي لا يكاد يختلف النقاد على رداءتها ومع هذا تخالف آفاقهم، بل إن هذه الرداءة هي سبب تنافرها مع هذه الآفاق. وعلى هذا، ليست كل مسافة بين أفق النص وأفق قارئه هي مسافة جمالية، إذ ربما تكون مسافة شوهاء. وأكثر ما تكون هذه المسافة شوهاء، عندما لا يكون هناك تكافؤ أو تجانس بين الأفقين يسمح بالتفاعل بينهما؛ إذ في غياب التكافؤ أو التجانس بين الأفقين، يحدث، بدلا من التفاعل بينهما، صراع في شكل مقاومة ورفض من أحدهما للآخر. ولا ينبغي أن نفهم التكافؤ (أو نتيجته) على أنه إرضاء النص أو تحقيقه لتوقعات المتلقي فهذا لا يكون، عادة، إلا في النصوص المتماسكة الواضحة. أما النص الشعري الحداثي فهو، بطبيعته، صادم ومدهش. وهو صادم ومدهش بقدر ما يُخَيِّب ويفارق أفق توقعات قارئه بوجه عام، وبقدر ما يفارق السياق الشعري

الذي يعرفه بوجه خاص، أو كما عبر إليوت: بقدر «ما يسقطه الشاعر أحيانا من أشياء كان القارئ قد تعود أن يجدها في المألوف من قراءاته، وهكذا يُترك تائها يتلمس الضائع ويكد الخاطر ليعثر على معنى ليس موجودا في الشعر، ولا أراده الشاعر أن يكون موجودا»(٩١). ومن المفيد أن نذكر أن إليوت يعد هذا «الإسقاط» لأشياء كانت مألوفة للقارئ، وساكنة في أفقه، ومنتظمة في السياق الذي يمتلكه للشعر ـ يعده (في بداية قوله السابق) واحدا من أسباب صعوبة الشعر. وهذا ما فعله «أورتيغا غاسيث» حين ذهب إلى أن الحداثة تقسم «المتلقين قسمين: القسم الأول يدرك ويتذوق هذا الفن عبر استيعابه لتقنيته وأفكاره، والثاني لايستوعبه ويعده فنا غامضا وعدائيا»(٩٢). فمن قول أورتيغا نفهم أنه بقدر ما يكون استيعاب سياق شعر الحداثة، بما فيه من تقنيات فنية وتوجهات فكرية، سببا في إدراك هذا الشعر وتذوقه ـ يكون الجهل به، في المقابل، سببا في غموضه والإعراض عنه. ونعود، بعد هذا، إلى تكافؤ الآفاق لنوضح أن ما نقصده به هو أن يكون النص من جانبه، قادرا، بتركيبه وتقنياته، على تحويل أفق المتلقي وتنشيطه وتحريكه وتحريضه والتحرش به، وأن يكون المتلقي من جانبه، قادرا، بما لديه من خبرة ووعي وحس وثقافة، وبما يمتلكه من تصور ومعرفة جيدين لسياق شعر الحداثة ـ يكون قادرا على ممارسة نوع من المرونة التأويلية للنص. فكيف، أو بماذا نتعرف ونمتلك سياق الشعر الحداثي؟

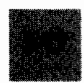
لعل أولى الخطوات (وربما أهمها) هي الإقبال على قراءة الشعر الحداثي بشجاعة وثقة تساعدان على امتصاص ما يتعرض له متلقيه من صدمة أو فجأة بسبب ما فيه من مظاهر إبهام وانحراف عن مألوفه الشعري. إذا كان البعض يشعر بازدراء وعداء تجاه النص الشعري الحداثي، فإن بعضا آخر ربما يشعر تجاهه بعقدة نقص. ولعل الإقبال عليه بشجاعة وثقة في القدرة على فهمه وتأويله واستنتاج دلالةٍ ما منه – هما أحد الحلول المهمة لهذه العقدة، أو كما يقول هارتمان: يدخل القارئ إلى النص بصدق وإخلاص وقوة؛ فبهذه الكيفية من الدخول يصل إلى «رقصة المعنى»(٩٣). ولعل ربطه «الرقصة» بـ «المعنى» إشارةٌ إلى حركيته وتعدده وتلونه وإلى متعة العثور عليه. ومع أننا لانذهب دائما في «الدخول إلى النص» إلى حد امتلاك روح أو شعور يتحدى ـ كما يقول هارتمان ـ أولوية النص الأدبي على أولوية النص النقدي (أو التأويلي) الأدبي(٩٤)، إلا أننا نعد الدخول بشجاعة وثقة وقوة إلى النص أداة مهمة من أدوات التأويل. لا ينبغي أن

يتخوف القارئ أو المؤول من النص، فبإمكانه أن يقول ـ مثل جيرار جينت ـ «مهما كان النص، فبإمكاني أن أدخله وأن أحلله كما أشاء»(٩٥). كما لا ينبغي أن يتخوف من صعوبة يتصور وجودها مقدما ـ كما يقول إليوت ـ فيما سيقرؤه من شعر، سواء كان تخوفه ذاتيا أو موحى به (لعله يقصد «موحى به» من قبل الآخرين)، فـ«هذا التخوف الجاهز يضع القارئ في حالة من الذعر لا تتلاءم مع عملية تقبل الشعر والإقدام على تذوقه: فهو بدلا من أن يقبل عليه بحالة شعور الباحث في القصيدة عن شيء ليس يدري ماهو ـ تراه يتأبى القصيدة ويزورّ عنها»(٩٦) فزعا. ومن هنا عَدَّ إليوت التخوف واحدا من الأسبابِ التي ترجع إليها صعوبة الشعر. وإذا توفر لهذه القراءةِ الشُّجاعةِ الواثقةِ الرغبةُ ومحبة الشعر وعشقه على نحو ماتناولناه سابقا، وأخذتْ (القراءة) شكل الممارسة ـ توفر لنا قارئ ذكي حاذق متدرب متذوق يُعد، بهذه الصفات، مؤهَّلا لجماليات التلقي مثلما أن الشاعر، بصفات خاصة، مؤهل لجماليات الإبداع. من دون هذه الصفات وغيرها مما يؤهل لجماليات التلقي ستظل صعوبة الشعر وإبهامه باقيين فيما يتعلق بالأسباب التي تعود إلى المتلقي في الأقل. ولعله من هذا المنظور ذهب جون كوين، كما نفهم من كلام له، إلى أنه: إذا لم تُفهم القصيدة فليس هذا خطأها لأن الشعر مُوجّه إلى القارئ الحاذق ومن لديه ذكاء شعري(٩٧). وما يؤسس للحذق والذكاء الشعريين هو ممارسة ما أشرنا إليه من قراءة نوعية، هذه الممارسة التي تفرز، إلى جانب ذلك، قارئا متدربا هو، في مفهوم إليوت وفي تقديره، من بلغ في تذوقه حالة من الصفاء الأسنى إلى حد ألا يهتم، في البدء على الأقل، بفهم القصيدة ولا يأبه له. وحسب تجربته (إليوت) ـ كما يقول ـ: إن بعض ما يستهويه من الشعر فينصرف إليه بكليته، هو شعر لايفهمه من القراءة الأولى، بل إن هناك شعرا، كشعر شكسبير، يتذوقه وليس متأكدا من فهمه حتى اليوم (٩٨). وفي قول إيليوت يستوقفنا عدم الإصرار على الفهم، متخذا التذوق بديلا له في بعض حالات التلقي، ومدخلا إليه في بعض الحالات، ربما لأن الإصرار على الفهم إلى حد أن يكون مهيمنا، هو مما يعيق عملية الفهم نفسها. وتذوق الشعر وبخاصة الحداثي منه، هو، في تقديري، هذه الحساسية الخاصة التي يتطلبها من متلقيه مثلما يتطلبها من مبدعه. ومع أن بعض مذاهب الأدب الحديثة، مثل الدادية والسريالية، يرفض فكرة أن الأدب لا يكتبه ولا يقرؤه إلا ذوو حساسية خاصة (٩٩)، إلا أن هذه الحساسية، أو التذوق النوعي الخاص لشعر الحداثة هو من



الأدوات المساعدة في عملية تلقيه على نحو ملائم. ولعل قراءة الشعر الحداثي تكون أكثر قيمة، عندما نضيف إليها قراءة أخرى هي القراءة عما كتب حوله من كتابات نظرية أو تطبيقية، ففيها، وبخاصة العلمي الموضوعي الواضح منها، توعية بتقنياته ومضامينه وخصائصه وتحولاته التاريخية، فهما قراءتان يبدو في تضافرهما ما يُكوِّن سياقا كافيا لتلقيه بفاعليّة.

بعد هذا التناول للسياق بوصفه مكوِّنا من مكونات أفق المؤول وكفاءته، نصل إلى مكون آخر هو اللغة. ومع أن اللغة تدخل ضمنا في السياق، فلاسياق بدون لغة، إلا أننا نفردها بإشارة توضح أهميتها لا في ذاتها بوصفها لغة، ولا بوصفها مادة للإبداع الشعري بعامة، ولا بوصفها مادة ذات إبداعية خاصة في شعر الحداثة العربية المعاصرة؛ فقد وقفنا عند هذه الأشياء في الفصل الثالث من الباب الثاني ـ وإنما بوصفها أداة يُعد إتقانها والتمكن منها شأنا مهما لتكوين السياق (رغم أنه يتضمنها) من ناحية، وللقراءة التأويلية من ناحية. في الفصل الثالث من الباب الثاني ـ كما أشرت ـ وقفنا على شيء مما أصاب لغة شعر الحداثة العربية المعاصرة. وعرفنا أن تقنيتها في هذا الشعر أصعب منها في الشعر القديم وأكثر تعقيدا ليس بسبب مفرداتها فهذه المفردات سهلة واضحة لا غرابة فيها، وإنما بسبب ما طرأ على علاقاتها ومرجعياتها من تغير، وما طرأ على أسلوبها وتركيبها ونحوها من ظواهر جديدة تُحرِّض على القول بأن لغة النص الشعري الحداثي صعبة التفسير حتى على يدي خبير لغوي. وصعوبة لغة شعر الحداثة على هذا النحو، هي مما يدفع إلى القول بأن معرفتها ووعي تقنياتها وتغيراتها، أداةٌ رئيسة من أدوات فهم هذا الشعر، كما أن معرفة لغة الشعر القديم وتقنياتها الإبداعية أداةٌ رئيسة من أدوات فهمه. ولهذا فإني أتفق مع الغذامي حين يرى أن «القارئ الذي لا يعرف لغة الجنس الشعري الذي تنتمي إليه القصيدة سيكون عاجزا عن تفسيرها تفسيرا صحيحا» [١٠٠]. وهو ما يراه، أيضا، حسن حنفي بقوله في مقالته «قراءة النص»: «لما كان النص منطوقا مدونا بلغة معينة، وكان لكل لغة فقهها ومنطقها، فإن معرفة فقه اللغة التي كتب بها النص تكون أحد المداخل لقراءته وفهم معناه» [١٠١]. أما أسيمة درويش، فهي في دراستها النقدية لديوان أدونيس «الكتاب ١» تؤكد على أن فهم نص أدونيس يستدعي بالضرورة قارئا نوعيا يتمتع بمقدرة قرائية عالية



على أكثر من صعيد يأتي «العلم المتمكن بالمعرفة اللغوية»(١٠٢) واحدا منها. وكل هذه مقولات فيها من الحق كثير، وبخاصة أنها أو بعضها نتيجة تجربة قراءة نقدية تأويلية للشعر الملتبس. وعلى هذا يبدو اعتبار المعرفة اللغوية مدخلا رئيسا من مداخل فهم الشعر بعامة والمبهم منه بخاصة، مسلمةً جمالية من جماليات التلقي. ولعل مما يذهب في هذا الاتجاه ويدعمه أن أشهر قراءة للشعر الغامض في الغرب (حسب علمي)، وهي كتاب «سبعة أنواع من الغموض» لإمبسون، ركزتْ على أهمية فهم اللغة وكيفية عملها تمهيدا لفهم الشعر. وقد ذكر إمبسون بعض الشعراء الذين يكتبون بكيفية لغوية خاصة ثم قال: «وإذا أريد لنا أن نفهم مناهج هؤلاء الناس [الشعراء]، فإن ذلك يحتم علينا أن نتعلم الكثير جدا عن الطريقة التي تعمل اللغة بها ولم نعرفها بعد...أو إن شئت فقل نتعلم اللغة بدلا من السير في طريق التفسير»(١٠٣). وما أدركه إمبسون من أهمية معرفة الناقد أو المفسر للغة التي قيل بها الشعر قبل أن يباشر تفسيره، هو واحد من إدراكات أخرى في إطار نظريات نقدية حديثة مثل النظرية البنيوية التي ترى أن القدرة اللغوية لا تتحكم في إنتاج المعنى فحسب وإنما في فهمه أيضا(١٠٤). أما التفكيكية فإن فيلسوفها «جاك دريدا» يقرر، في حوار معه، أن المعرفة اللغوية هي من ضمن المعارف التي لابد أن يلم المفكك بها (١٠٥). والأمر نفسه نجده في نظريات التأويل والتلقي؛ «شلير ماخر» مثلا، الذي نقل التأويل «الهرمنيوطيقا» من حقل الاستخدام اللاهوتي ليكون منهجا أو فنا للفهم، يعد «الموهبة اللغوية» إحدى موهبتين يحتاج المؤول إليهما للنفاذ إلى معنى النص(١٠٦). أما ستانلي فيش فيوجب على القارئ «المخبر» كما يسميه، أن يكون قادرا على التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص (١٠٧). لكن فيش، إذا أخذنا بالمفهوم الحرفي لقوله، يُحمِّل القارئ مركبا صعبا، فمن ذا الذي يستطيع أن «يتحدث» بـ«طلاقة» اللغة التي كتب بها النص الحداثي الرفيع بخاصة ولو كان الشاعر نفسه؟ فلعل ما قصده إنما هو تنبيه القارئ، بشكل قوي، إلى أهمية التمكن من اللغة لقراءة النصوص وتأويلها, والمحصلة أنه لابد، إذن، من أن يمتلك القارئ اللغة، وأن يتمكن منها إلى درجة التأهل، فإن كان النص الذي يقرؤه سليم اللغة، استطاع بهذا التمكن اللغوي تذوق النص وفهمه، وإن كان هذا النص ركيك اللغة فاسدها، مجّه وفضحه ورفع له علَما في الرداءة.

أما المكون الثالث لأفق المؤول وكفاءته فهو الثقافة. وفي محاولة رصد البحث لعوامل الإبهام في الباب الأول، جاءت الثقافة واحدا من هذه العوامل. ونقترح استدعاءها الآن لنستنجد بها على تبديد ما أنشأته حول النص من إبهام وغموض، إذ في تقديري أنه بقدر ما يمتلك القارئ من ثقافة، يكون فهمه للقصيدة وتذوقه لها. وليست الثقافة مجرد تراكم معرفي متنوع، وإنما هو تراكم يمتزج ويختمر ويتفاعل لينتج وعيا وسلوكا ورؤية. وبهذه الثقافة تنضبط القراءة التأويلية، وتتوجه توجها سليما، وتَثرى القصيدة دلاليا وجماليا، وبدونها تنحرف القراءة، وتَعْقُم القصيدة، بل إن فقدان القارئ لهذه الثقافة أو ضحالتها، يسهم في فقده رغبة الإقبال، وربما شجاعته، على قراءة الشعر الحداثي. وإذا كان الجهل أو فقر الثقافة سببا في عدم الجسارة على تلقي شعر المحدثين الأوائل ـ كما يقدر الصولي ـ[١٠٨] فإن من المتوقع أن يأتي هذا الفقر مع شعر الحداثة العربية المعاصرة سببا أقوى مما كان وأوضح، لأن الثقافة إلى جانب كونها أحد عوامل إبداع هذا الشعر وإبهامه، هي اليوم أكثر ثراء وتعقيدا وأبعد عمقا. وفي شعراء الحداثة العربية أنفسهم من يشكو من أن ثقافة القارئ لا توازي ثقافة الشاعر ولا تواكبها بعدا وعمقا وتنوعا، فهي ثقافة فقيرة يصعب على القارئ بسببها ـ كما يقرر أدونيس ـ أن ينفذ إلى القصيدة وإلى ما تكتنز به من أبعاد حضارية وجمالية[١٠٩].

لكننا في الوقت الذي نؤمن فيه بأهمية الثقافة للقارئ، وفق مفهومها الذي حاولتُ مقاربتــه، نقرأ لإليوت قولا يبدو غريبا، وهو قوله: بأن فهم شعره لا يتطلب قارئا مثقفا[١١٠]. ومع أن إليوت في قولته هذه، يخص شعره فقط بهذا الحكم، إلا أنه يمكن أن يتضمن شعر الحداثة المعاصرة له في الأقل؛ فإليوت يحسب على الحداثة ومن آبائها. ومما يجعل قولة إليوت تزداد غرابة، أن شعره يحفل بآثار قراءاته الكثيرة المتنوعة، كما يزخر بكثير من الإشارات والتضمينات والإحالات وبخاصة قصيدته «الأرض اليباب». وقد أشرنا إلى هذا في الفصل الأول من الباب الأول. ولهذا، ربما لم يُرد إليوت أن يكون ما قاله مطلقا، وإنما في بعض حالات التلقي التي يكون التذوق فيها بديلا للفهم كما مر بنا من قبل. وإذ أذكر الثقافة مكوِّنا من مكونات أفق القراءة المؤوِّلة، أود أن أنبه إلى ما هو فاعل منها في هذه القراءة بشكل أكثر وأوضح وهو الثقافة المعاصرة وما تحمله من مفاهيم متجددة يحركها همّ الإنسان بواقعه ومستقبله.

هذه مكونات أو عوامل ثلاثة (سياق شعر الحداثة العربية المعاصرة، والتمكن من اللغة بعامة ولغة شعر الحداثة بخاصة، والثقافة) أحسبها ما يصنع أفق القارئ ويكونه ويبنيه. وهي بحضورها المتكامل المتفاعل أقوى ما يُقرِّب من النص الشعري الحداثي وينتج دلالته. مرة كتب أدونيس أن بعض القراء لا يعجبهم الشعر الحديث بسبب أنه غير ما تعودوا عليه، وآخرين يعجبهم هذا الشعر بسبب أنه غير ما تعودوا عليه [111]. ففي الأمر مفارقة عجيبة ربما نوضحها بأن أولئك ينفرون من الشعر الحديث لأنهم لا يحبون التجديد والتحديث، وهؤلاء يعجبون به لأنهم ينشدون الجديد ويتطلعون إليه، لكن ما يوضحها ويكشف أبعادها كثيرا، هو القول بأن افتقار النافرين إلى هذه المكونات أحد الأسباب القوية لنفورهم، وأن اغتناء المعجبين، بهذه المكونات، هو أحد الأسباب القوية لإعجابهم.

وآلية «كفاءة المؤول» وما تضمنته من حديث عن أفق يبنيه القارئ، تفضي بنا إلى آلية تأويلية أخرى، وهي «القراءة التفاعلية» وبخاصة بين أفق القارئ وأفق النص.

(٣) القراءة التفاعلية

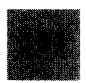
أهمية القارىء:

يضع تيري إيغلتون، وبصورة تقريبية جدا - كما يقول - تاريخ النظرية الأدبية الحديثة في ثلاث مراحل على هذا النحو: مرحلة الانشغال بالمؤلف وبخاصة في القرن التاسع عشر ومع الرومانسية. ومرحلة الاهتمام الحصري بالنص وبخاصة في النقد الجديد، ثم مرحلة انصراف الاهتمام بشكل ملحوظ نحو القارئ في السنوات الأخيرة [112]. لكن هذا لا يعني أن القارئ كان منفيا من النظرية الأدبية في العهود القديمة؛ فقد كان له دوره وله أهميته. فلا أظن قول الجاحظ، في النقد العربي القديم مثلا،: «مدار الأمر على البيان والتبين، وعلى الفهم والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشدّ استبانة كان أحمد. والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل» [113]، ولا قول أحدهم - كما ينقل الجاحظ - يكفي من حظ البلاغة ألا يُؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع» [114] - لا أظن هذا إلا وعيا لأهمية القارئ وإدراكا لدوره في فهم

النص وتحقيق دلالته، بل إن الجاحظ بقوله «والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل» يُشرك القارئ في العملية الإبداعية ويُحمِّله شيئا من التبعة في إنتاج الدلالة. وقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى هذه التبعة بطرحه للمعاناة والمكابدة في التلقي وانعكاس ذلك على عملية التلقي ثراء وحلاوة ولطفا. وهذا ما نفهمه من قوله: «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضَنَّ وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ كما قال:

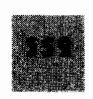
وهُنَّ يَنْبِذْنَ من قول يُصِبْنَ به مواقع الماء من ذي الغلة الصادي

وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدم المطالبة من النفس به»[١١٥]. إذن، ليس القارئ منفيا من النظرية الأدبية القديمة العربية، ولا غير العربية فيما أقدِّر. وإنما الشأن هو أن القارئ في النظرية الأدبية المعاصرة يحظى باهتمام واسع بل مطلق في بعض الاتجاهات أو المناهج النقدية وعند بعض النقاد. والنص الحداثي بالتباسه وإبهامه هو مما صرف الانتباه إلى القارئ وأهميته حتى تموضع في هذه المكانة، فالأمر، كما يقدر علماء التلقي، أنه كلما كان النص متسما بعدم التحديد الموضوعي، كانت مشاركة القارئ أكبر في إنتاج دلالته[١١٦]. إلا أن الفلسفة الظاهراتية، برفضها وجودا مستقلا عنا للموضوعات أو العالم؛ حتى لا نرى هذا العالم إلا من خلال وعينا به ـ هي، في تقديري، مما ساهم في هذا الصرف؛ فالظاهراتية، بهذا، ترسخ مركزية الذات البشرية وكون العالم يُفهم بالعلاقة بهذه الذات، وهذه الذات هي الأصل والمصدر لكل معنى. ولعله من منظور هذه المركزية للوعي الذاتي للعالم، تجاهل النقد الظاهراتي السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي، ومؤلفه، وشروط إنتاجه ومقروئيته، واستهدف، بدلا من هذا، قراءة للنص «محايثة» تماما، لا تتأثر قط بأي شيء خارجها [١١٧]. لكن المفارقة أن النقد الظاهراتي لا يرى النقد بمنزلة بناء أو تأويل للعمل، وإنما يراه مجرد استقبال سلبي للنص، ونسخ محض لجواهره الفنية،[١١٨] ومارتن هايدجر تلميذ هوسرل يرى ـ كما يقول إيغلتون ـ أن التأويل الأدبي «لا يجد أساسه في الفعالية البشرية: وهو ليس بالدرجة الأولى شيئا نفعله، وإنما شيء علينا أن ندعه يحصل. علينا أن نفتح أنفسنا للنص



بصورة سلبية، مخضعين أنفسنا لكينونته الملغَّزة التي لاتنضب، ومتيحين له أن يستنطقنا. وبعبارة أخرى، فإن وقفتنا أمام الفن يجب أن تنطوي على شيء من الذل الذي دعا هايدجر الشعب الألماني إلى إظهاره أمام الفوهرر [119]. وحَلُّ هذه المفارقة، في تقديري، هو أن النقد الظاهراتي لم يرد أن تتسلط الذات، التي مركزتْها الفلسفة الظاهراتية، على النص فتلغيه، وإنما أراد نحوا من التفاعل بينهما في إطار اهتمام الظاهراتية بتداخل الذات والموضوع، كما أراد بهذه السلبية نحوا من انفتاح النفس للنص حتى يقول ما لديه، أي نحوا من هبة القارئ نفسه للنص، فبهذه الهبة يكشف لنا هذا النص ـ كما يقول جدامر ـ عن مزيد من ثرواته المتنوعة [120]. من دون القارئ، لاوجود أدبيا للنص، فالقارئ هو الذي يكسبه الأدبية بممارسة القراءة. وعند كل من نظرية التلقي التي يُعد «ياوس» الشخصية الرئيسة فيها، ونظرية استجابة القارئ التي يعد «إيزر» شخصية رئيسة أيضا فيها إلى جانب انفتاحه على نظرية التلقي وإسهامه الفاعل فيها ـ عند كل من هاتين النظريتين، يُعد دور القارئ جوهريا تماما. وكونه جوهريا، يعني أن معنى النص الأدبي لايوجد فيه وإنما عند القارئ كما يذهب ديفيد بليخ أحد نقاد «استجابة القارئ»، أو أن معنى النص ـ كما يذهب فش ـ لايمكن أن يعد منفصلا عن تجربة القارئ [121]. ومن دون هذه التجربة يظل النص ـ كما تقول لويز روزنبلات ـ مجرد حبر على ورق، إذ بهذه التجربة أو العملية يتحول هذا الحبر إلى رموز يحقنها القارئ بمضامين عاطفية وفكرية[122]. وكثيرة هي الأقوال التي تعزز دور القارئ وترسخه أو تعطيه سلطة مطلقة في إنتاج دلالة النص، ولا نريد أن نتوسع في هذه الأقوال فهي مبثوثة في مظانها من المؤلفات النقدية والأدبية الحديثة، لكننا نريد أن نذكِّر بمقولة بارت التي أعلن فيها موت المؤلف على حساب ميلاد القارئ، فهي مقولة توضح إلى أي مدى ذهبت بعض النظريات النقدية، وبخاصة التفكيكية، في احتفائها بالقارئ من وجه وتحميلها إياه المسؤولية من وجه آخر.

وفي إطار الاهتمام بالقارئ تطور مفهومه ومفهوم القراءة التي يمارسها. لم يعد القارئ، وبخاصة عند منظري التلقي، مجرد مستوعب للنص مستهلك لمعناه؛ وإنما أصبح يتضمن كونه طاقة أو قوة موجِّهة بانية منتجة مشكِّلة للمعنى، حتى أن كثيرا من أعمال هؤلاء يمكن فهمه على أن القارئ هو «المصدر النهائي للمعنى»[123]. وعند أحد شعراء الحداثة العربية المعاصرة ومنظريها (أدونيس)

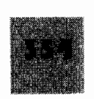


تحول القارئ إلى مبدع، إلى «شاعر» آخر «ينتج في شراكة عميقة مع الشاعر، نصاً حول العالم وأشيائه عبر القراءة» ولهذا فعنده أنه «إذا كانت كتابة القصيدة قراءة للعالم، فإن قراءة هذه القصيدة كتابة لهذا العالم»[١٢٤]، أي، إبداع ثان أو كتابة ثانية وهو نحو مما يذهب إليه التفكيكيون. ولم تعد القراءة تتبعا خطيا لمتواليات النص من كلمات وجمل وعبارات، فعلى رغم ما فيها من تبين أجزاء النص شكليا ودلاليا، إلا أنها، من دون محايثة من الوعي بالترابط والتعالق، ربما تُفقدنا توجه النص وحركته نحو التكتل والتوحد. إن مجرد مَرِّ البصر وكرِّه على السطور لا تعني قراءة. إنها قراءة ولكنْ قراءة سطحية لا تحفر في أعماق النص ولا تستشرف آفاقه: ذلك أن قراءة نص شعري حداثي، تشبه السير في دروب ملتوية معقدة مليئة بالنتوءات والانكماشات والفجوات، دروب صعبة التضاريس، مبهمة المعالم لا تتضح فيها المحاطّ التذوقية والدلالية مثلما تتضح في دروب الشعر القديم. ولهذا فمهمة القارئ هي الاهتداء في هذه الدروب بالنبش والتساؤل والتأمل والحدس، وهي مهمة مجاهدة ومكابدة.

أهمية القراءة التفاعلية:

وقمة المجاهدة والمكابدة أن يكون القارئ في حالة تفاعل مع النص. وهي نحو من محاورته إلى حد الاندماج في عالمه أو عوالمه التي يفتحها. وهذا الاندماج، في صورة أخرى، تجلّ لفعل قرائي تتحقق به ومن خلاله الذات القارئة. ولعل أهمية هذا التفاعل في القراءة التأويلية، وما يتجلى عنه من فعل قرائي، هو مما جعل «نورمان هولاند» يحدد التأويل بأنه تفاعل شخصي بين هوية القارئ الفريدة والنص[١٢٥]. وتفاعل القارئ مع النص إنعام للنظر فيه، والنتيجة استئناس به واستمتاع، أو ـ كما يقول جدامر ـ «لا يكون هناك ضجر»[١٢٦]. وتفاعل القارئ مع النص هو الجانب الآخر لعملية التفاعل الشاملة التي نعدها آلية من آليات القراءة التأويلية، ونقصد «التفاعل بين النص والقارئ» في شكل حوار متبادل لمواقع بينهما؛ فالنص مخاطَب ومتحدث في الوقت نفسه: يخاطبه القارئ ويتحدث هو إلى القارئ. والقارئ مخاطَب ومتحدث في الوقت نفسه: يخاطبه النص ويتحدث هو إلى النص، فكأنّ ما بينهما هو نوع من علاقة التضامن والتكافل والتكامل «أحدهما يشترط الآخر ويؤسسه» كما يقول محمد الناصر العجيمي[١٢٧]. وهذا يعني أنها ليست علاقة تسير في اتجاه واحد فقط،

وإنما علاقة تبادلية تسير في اتجاهين متبادلين. ولعل هذا من أهم ما تتميز به نظرية «القارئ في النص» أو نظرية «التأثير» كما يسميها أصحابها، وعلى رأسهم «إيزر»، إذ في غير هذه النظرية يُنظر إلى «العلاقة بين النص والقارئ بوصفها علاقة تسير في اتجاه واحد، من النص إلى القارئ. وتتم عملية الاستقبال عندما يفك القارئ شفرات النص، وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة، مثل الاتجاه البنيوي، أو السيميولوجي، أو الاجتماعي، أو غير ذلك من المناهج. أما نظرية «إيزر» فترى أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين؛ من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص. فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة قد لايكون لها وجود في النص. وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي، وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها، لا من حيث إن النص قد استقبل، بل من حيث إنه قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء»(١٢٨). إذن، بعملية التأثر أو التفاعل المتبادل بين النص والقارئ، تؤدي القراءة دورها في صورة تأثر من القارئ بالنص. ومن خلال عملية التفاعل هذه يتم ـ وفق إيزر ـ الوصول إلى المعنى، وليس من النص أو المفاتيح النصية. وعنده أن العمل الفني يتشكل عن طريق فعل القراءة وفي أثنائه؛ وجوهر العمل الأدبي ومعناه لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ وليس من هذه الوحدات في ذاتها. وعند ـ إيزر ـ ، بل عند نظرية التلقي لا يعيش النص ولا يتولد معناه إلا من خلال القارئ ومن خلال تاريخ اشتغال القارئ به(١٢٩). ومن المفارقات أن إيزر يرى أن عدم الاتفاق بين القارئ وظروف النص هو أصل هذا التفاعل المتبادل بينهما، أو ـ كما يقول ـ: «إن الفجوات، أي عدم التوافق بين النص والقارئ، هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة»(١٣٠). وفي تقديري أننا نستطيع إزالة هذه المفارقة بتأكيد إيزر أن هذه الفجوات هي «الحالة الطارئة» التي يتحقق «الاتصال» من خلالها(١٣١)؛ ذلك أن الطارئ هو ما هو غير مشترك بين القارئ والنص. وما هو غير مشترك هو ما يسبب للقارئ مفاجأة ودهشة. وبهذه المفاجأة والدهشة ومن خلالهما نشرع في الدخول في عملية التفاعل والانغماس في النص إلى أن يمتصنا امتصاصا كاملا داخل نسيجه(١٣٢) ـ كما يعبر نورمان هولاند ـ ونندمج اندماجا كليا فيه. وهكذا تكون الفجوات أو اللاتحديدات في النص هي المحرض الأول للتفاعل، أو كما



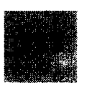
يقول إيزر ـ: هي الشرط القبلي الأساسي لمشاركة القارئ، وهي التي تتيح للقارئ الفرصة ليبني جسوره الخاصة، وتمثل العلاقة الأكثر أهمية بين النص والقارئ، وهي المفتاح الذي ينشط القارئ في استخدام فكره لكي يحقق قصد النص، إنها أساس البنية النصية التي يندمج بها دور القارئ [١٣٣]. إن الفجوات هي من العلامات المميزة للنصوص الأدبية. وعلى هذا، فالنصوص التي تخلو من هذه الفجوات، أو لا تتمتع إلا بقدر ضئيل منها، هي ـ عند إيزر ـ نصوص مضجرة لأن فرصة مشاركة القارئ فيها إما منعدمة وإما قليلة[١٣٤]. بعبارة أخرى، هي نصوص لا تحرك القارئ ولا تحرضه ولا تدفعه إلى التفاعل. وكونها نصوصا خالية من الفجوات والفراغات، يعني أنها مليئة بالمناطق المعبر عنها، أي لا يوجد فيها مناطق غير معبر عنها حتى ينشط القارئ فيملأها من خلال تفاعله. بعبارة واضحة، إنها النصوص الواضحة الخالية من الالتباس والإبهام. وتوضيحا لفكرة الفجوات أو الفراغات يمثل روبرت هولب بهذه الجملة: «قذف الطفل بالكرة» ويقول: إننا نواجه بعدد لا يحصى من «الفراغات» في هذه الجملة: «هل الطفل في هذه الحالة في العاشرة أو السادسة من عمره، وهل هو ذكر أو أنثى، وهل هو أسمر أو أبيض، وهل هو أحمر الشعر أو أشقره ـ هذه الملامح كلها غير قائمة في هذه الجملة، وهي لهذا تشتمل على «فراغات» أو نقاط من الإبهام». وملء هذه الفراغات أو توضيح هذه النقاط المبهمة، هو ـ عند إيزر ـ وظيفة التفاعل. ومع أن هذا المثال الذي ضربه هولب، يبدو مثالا مبسطا لا أظنه يساعد كثيرا على حلحلة عقدة الإبهام التي نواجهها في شعر الحداثة، إلا أنه ينبه القارئ إلى إثارة التساؤلات حول النص ومحاصرته بها.

وفي دائرة المدى التي يرسمها إيزر للتفاعل، لم يَعتبر المعنى هو ذلك الشيء الخبيء الذي على القارئ أن يكتشفه في النص حسبما يذهب التفسير التقليدي، وإنما هو المعنى الذي ينشأ نتيجة لهذا التفاعل بين القارئ والنص، أي بوصفه (المعنى) «أثرا يمكن ممارسته» وليس «موضوعا يمكن تحديده»، ذلك بأن إيزر ـ كما يقول عز الدين إسماعيل ـ: «لا يرى في العمل الأدبي نصا محضا أو ذاتية محضا للقارئ، ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين»[١٣٥]. كأنّ القصيدة، عنده (ونقصد دلالتها) لا تقع في مكان ما بين الكاتب والقارئ، كما كان يقول أحد النقاد (أظنه إليوت)، وإنما تقع في مكان ما بين النص والقارئ. وهذا الـ «مكان ما» هو المسافة بينهما التي يسكنها التفاعل أو التي

تستضيف التفاعل المنتج للدلالة. وإيزر (مثل انجاردين) ينظر إلى النص على أنه هيكل عظمي[١٣٦]، والقارئ بهذا التفاعل هو الذي يكسوه لحمته الدلالية. ومن منطلق مفهومه للتفاعل، جاء مصطلح «القارئ الضمني» عنده، بمحموله المفهومي، متداخلا مع النص وعملية إنتاج المعنى، فهو يُعرِّفه بأنه حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء: «إن المصطلح [مصطلح «القارئ الضمني»] يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة»[١٣٧]، كما يخبرنا أن جذور القارئ الضمني «مغروسة بصورة راسخة في بنية النص»[١٣٨].

وعلى هذا، فالقراءة التفاعلية قناة من خلالها تتحقق المعرفة كما يقرر أحد علماء النفس المعاصرين (جان بياجيه)؛ فعنده «أن معرفة شيء ما، هي ببساطة ليست عملية نظر إلى ذلك الشيء، وإدراك وجوده، أو عمل نسخة أو صورة ذهنية له، إن معرفة ذلك الشيء تتحقق من خلال التفاعل معه، واستيعابه، وتنظيمه في الإطار المعرفي الموجود في عقلية الفرد»[١٣٩]. ولعل أبرز ما يسترعي الانتباه في تقرير بياجيه ويعطي له أهمية في السياق الذي نستشهد به فيه، هو تأكيده على أن هذا التفاعل يتحدد في الإطار المعرفي الموجود في عقلية الفرد، أي تحقق هذا التفاعل في أجواء أفق القارئ (أفق التوقعات) ومن خلاله، أي أنه من خلال هذا الأفق يستجيب القارئ للنص. واستجابته هنا استجابة مزدوجة: جمالية ودلالية. ثم إن هذه الاستجابة صورة من صور التفاعل بين النص والقارئ، وفي الوقت نفسه ثمرة من ثمراته. ونقول «التفاعل بين النص والقارئ»، والمقصود، في الحقيقة، التفاعل بين أفق النص وأفق القارئ، حتى لكأننا أمام حالة اندماج أو انصهار آفاق تُذكِّرنا بمصطلح «دمج الآفاق» عند جدامر ثم ياوس. وفي هذه الحالة الانصهارية الاندماجية للآفاق، يندمج ما يجسده النص من تجارب وإن كانت تجارب ماضية، مع اهتمامات قرائه المعاصرين. ولهذا ينتقد ياوس الشكلانية بافتقارها إلى البعد التاريخي، والنقدَ الماركسي بنظره إلى النص الأدبي بوصفه نتاجا تاريخيا صرفا[١٤٠]. ولعل ياوس أراد أن يقول إن النظرة الأحادية لكل من الشكلانية والنقد الماركسي، تحرمهما من هذه الحالة الاندماجية التفاعلية بين أفق النص وأفق القارئ، هذا الأفق الذي من دونه لا تنشأ علاقة فاعلة للقارئ مع النص.

التفاعل بين القارئ والنص هو، بعبارة نقدية ميسرة، قراءة متفاعلة، قراءة نوعية لا كمية، قراءة لا تتصور انسياب المعنى بقدر ما تتصور تفجره، فنحن أمام نصوص شعرية حداثية لا تجدي معها القراءة الخطية أو الأفقية، وأمام نصوص لا تستسلم للقراءة الأولى وما تحتمله من أخطاء إملائية ولغوية ونحوية وسياقية. التفاعل، أو القراءة المتفاعلة هي قراءة توظف كل ما يمكن توظيفه لإنتاج الدلالة، توظف إشارات النص وشفراته ومعالمه، حتى عنوانه، وكيفية كتابته على الورقة، ونوعية الخط أو ما يمكن أن نطلق عليه «البنية الخطية» إلى جانب بنيته الإنشائية وهي السياق الداخلي للنص. ومع أن الطبيعة الغالبة هي أن يفارق النص الشعري الحداثي مَراجعه، ومع أن بعض الاتجاهات النقدية الحديثة (الشكلانية، وبعض التوجهات البنيوية، والنقد الجديد) دعت إلى تجاهل هذه المراجع أو الظروف الخارجية واعتبار النص بنية مغلقة مكتفية بذاتها ـ إلا أن من حق القارئ أن يستعين بالسياق الخارجي للنص متى رأى ذلك ممكنا، ومجديا للعملية التأويلية؛ فهذا كله علامات وإشارات تحمل دلالات أو تشير إلى دلالات، وهو مفاتيح يمكن أن تيسر كلها أو بعضها الدخول إلى عالم النص. ليس النص الشعري الحداثي عدوا، لكننا معه أشبه بجهاز استخبارات تستهدفه، وعلينا أن نوظف كل الأدوات والمعلومات والخطط لاختراقه وكشفه. ولقد رسم «تيري إيغلتون» تصورا يوضح قيمة هذه القراءة المتفاعلة وأهميتها وما تتضمنه من فاعلية ربما تكون معقدة لكنها تمتلك مردودا دلاليا مكافئا لما فيها من جهد مضْن. يقول إيغلتون: إن على القارئ، في كفاحه من أجل بناء معنى متماسك في النص، «أن يختار عناصره وينظمها في وحدات كلية متصلة، مُقصيا بعضها ومُقدما بعضها الآخر، و«مملمسا» [يحوّل إلى شيء ملموس] بعض المفردات بطرائق معينة؛ وسوف يحاول أن يقبل منظورات مختلفة ضمن العمل وفي وقت واحد، أو أن يتحول من منظور إلى منظور لكي يبني «وهما» متكاملا. وما علمناه في الصفحة الأولى سوف يخبو ويصبح «ضامرا» في الذاكرة، وربما يتعدل بما نعلمه لاحقا. فالقراءة ليست حركة خطية مستقيمة، أو مجرد شأن تراكمي: ذلك أن تأملاتنا البدئية تولد إطارا من المرجعية نؤول من ضمنه ما يأتي لاحقا، لكن ما يأتي لاحقا قد يحول فهمنا الأصلي بصورة ارتجاعية، مسلطا مزيدا من الضوء على بعض خصائصه ومعتما على بعضها الآخر. وكلما واصلنا القراءة فإننا نسقط افتراضات، وننقح قناعات، ونقيم استنتاجات وتوقعات أكثر فأكثر

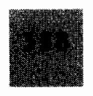


تعقيدا؛ فكل جملة تفتح أفقا تثبته الجملة التالية أو تتحداه أو تقوضه. ونحن نقرأ قُدما ورجوعا في الوقت ذاته، ونتنبأ ونتذكر، وربما ندرك ما في النص من تحققات ممكنة أخرى أبطلتها قراءتنا. وعلاوة، فإن كل هذه الفعالية المعقدة تجري على مستويات كثيرة في الوقت ذاته، ذلك أن النص يملك «مؤخرات» و«مقدمات»، وزوايا نظر سردية مختلفة، وطبقات للمعنى متبدلة تنتقل بينها بصورة متواصلة»[١٤١]. هذه الخطة أو الممارسة المتصوَّرة للقراءة التفاعلية التي استوحاها «إيغلتون» فيما يبدو، من نظرية الاستقبال بوجه عام ومن حديث إيزر عن فعل القراءة - هي خطة تبدو ذات فاعلية وفيها من التقنيات والمهارات «النظرية» ما يجعل النصوص تفصح عن مكنوناتها. ونرى أن نستدعي عبارة إيغلتون عن المعنى المتماسك في مستهل تصوره هذا لنشير إلى أن إيجاد علاقات النص، خلال هذه القراءة، بربط مقاطعه بعضها ببعض، ومجانسة ما يمكن مجانسته منها بالآخر، هي مما يخلق هذا التماسك وينتج المعنى.

ويبدو أن التفاعل آلية مشتركة بين كثير من التناولات التفسيرية للنص الشعري القديم منها والحديث، وإن كانت بمصطلحات أو ألفاظ مختلفة مثل: حب النص بالتودد إليه وعدم جفاء طبع الناظر إليه، ومثل الاشتياق إليه والحنين نحوه كما ورد في النقد العربي القديم. نجده عند ابن جني في سياق دفاعه عن أبيات كثير:

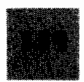
ولما قضينا من منى كل حاجةٍ	ومسّح بالأركان من هو ماسحُ
وشُدَتْ على حُدْبِ المهاري رحالنا	ولاينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا	وسالت بأعناق المطيَ الأباطح

ذلك أن بعض النقاد وعلى رأسهم ابن قتيبة، انتقد هذه الأبيات بأنها لاتعبر له عن أي معنى، أو عن معنى واضح مفيد محدد. لكن ابن جني رد عليهم. وفي رده عليهم ذكر الأسباب التي يراها قد حالت دون إدراكهم معانيَ هذه الأبيات. ومن هذه الأسباب «جفاء طبع الناظر»[١٤٢]، والناظر هنا هو متلقي النص. وجفاء الطبع يعني عدم التودد إلى النص والتحبب إليه والتقرب منه أي عدم التفاعل معه كما نقول بلغة نقد اليوم، مع فرق بين طبيعة التفاعل مع نص قديم، وطبيعة التفاعل مع نص حداثي. ولعل مما يضيف قيمة وقوة إلى رد ابن جني أنه عندما تناول هذه الأبيات محللا ومفسرا، تناولها بروح نقدية نحس باندماجها



في النص وتفاعلها معه. كما نجد مضامين أو مفاهيم هذا التفاعل عند ناقد عربي قديم آخر هو عبدالقاهرالجرجاني، وذلك من خلال مقولة نقدية له مرت بنا، وهي قوله في سياق حديث له عن طلب المعنى: «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى» فقد ذكر الاشتياق والحنين إلى النص وكلتاهما مفردتان من مفردات التفاعل.

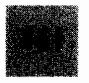
وربما لا يكون ماورد من ذكر للتفاعل في النقد العربي القديم، هو من القوة والوضوح والوعي له مثلما هو وارد في النقد الحديث وبخاصة النقد الغربي. ما ورد في النقد العربي القديم هو في مستوى الإشارة لكنها إشارة تعزز دور التفاعل آلية من آليات القراءة التأويلية. بل إن ورود هذه الإشارة في سياق نصوص شعرية واضحة يضاعف قيمتها وأهميتها مع النصوص الشعرية المبهمة، ولهذا نجد أدونيس في إحدى تناولاته لمسألة الوضوح والغموض في الشعر يذهب إلى القول بأن فهم الشعر الجديد هو بالتعاطف معه[١٤٣]. والتعاطف هو صورة من صور التفاعل. كما نجد الغذامي في معالجته كيفيات تذوق القصيدة الحديثة، يقول: إن القصيدة «لا تُسلم قيادها إلا لمن صدق في حبه لها»[١٤٤]. أما في النقد الغربي الحديث فيبدو شأن التفاعل وعوامله ومحرضاته أكثر وضوحا. إليوت، مثلا، ينفي أن نفهم القصيدة فهما كاملا ما لم نستمتع بها[١٤٥]، أي مالم نقترب منها بطريقة ودية ملائمة وصحيحة، طريقةٍ تنتهي بالتفاعل معها ثم فهمها، أو بفهمها من خلال التفاعل معها. والاستمتاع الذي يشير إليه إليوت هو استمتاع ما قبل فهم القصيدة. وهو يوازي نحوا من حب النص والإقبال عليه في إطار التفاعل معه، فكأنّ هناك استمتاعين بالقصيدة: استمتاع ما قبل الفهم، واستمتاع ما بعد الفهم وبينهما اختلاف في المفهوم، فاستمتاع ما قبل الفهم هو استمتاعٌ منتِجٌ أو يتطلع إلى الفهم والإنتاج، واستمتاع ما بعد الفهم هو استمتاع الوصول والفهم: فهم القصيدة والوصول إلى دلالة لها. ومن دون حب القصيدة وإظهار الاشتياق إليها، يبدو من الصعب تحقق الفهم والوصول. ويبدو أن الحب هو حالة «كيميائية» تساعد على إيقاظ الانتباه وشحذ القريحة وإثارة المشاعر. ولعله لهذا ذهب «برتليمي» في بحثه في علم الجمال إلى أن الحب يساعد على فهم ما قد يظل مغلقا علينا [١٤٦]. والقصيدة الحداثية مغلقة علينا، وحبها أحد مفاتيحها. ويبدو أن كون حب النص واحدا من مفاتيح الدخول إلى عالمه، هو



شيء لصيق بالنصوص الأدبية أكثر من غيرها إلى درجة أن «روبرت شولز» يذهب إلى إمكان إعطاء تعريف لمصادر المتعة في النصوص الأدبية بوصفها مواد القدرة الاتصالية بالنص، وإلى أن هذه النصوص تقدم المتعة للقراء في الوقت الذي توفر لهم فيه فرص استعمال كامل نطاق قدراتهم التأويلية، ثم يعطي «شاعرية القارئ» ـ كما يسميها ـ مثالا؛ فهذه الشاعرية هي التي تعمل على توليد اللغة المجازية للنص مثلما أن «سارديّة القارئ» هي ما يولّد الحكي وينظمه من خلال المخطط النصي لرواية ما(١٤٧).

وبعض النقاد يذهب بحب النص والتفاعل معه إلى مدى يبدو أنه نحو من العشق والهيام مثل «هنري ميللر» بقوله: «ما نحتاج إليه في النقد هو هيام بلا عوائق، نار للنار»(١٤٨)، أي، حب مشبوب متوقد. ولعل التفكيكية، من بين النظريات أو الممارسات النقدية، هي أوضح من يذهب بالتفاعل أو العلاقة بين القارئ والنص إلى هذا المستوى من التعاشق أو الاشتهاء والتلاذّ «الجنسي» وبخاصة عند بارت. وبهذا تكون القراءة التأويلية التفاعلية عند التفكيكيين هي نوع من التوحد الروحي الذي تختفي فيه المسافة بين النص مبدَعا والقارئ مبدِعا، ومن خلال هذا التوحد تنبعث المتعة واللذة. «ج. هيليس ميلر»، مثلا، (وهو تفكيكي أمريكي) يربط «القراءة الجيدة» باحترام النص، بل إن هذا الاحترام هو نقطة انطلاق هذه «القراءة الجيدة» التي تشكل، في رأيه، أساس التفكيكية(١٤٩). لا قراءة جيدة من دون احترام النص كما يذهب هيليس ميلر. وهذا وضع للنص في مكانة اعتبارية عاطفية عالية، لكنها ليست في مكانة العاطفة «الجنسية» التي يُقدِّر بعض النقاد أن بارت ينظر إلى النص ويتعامل معه غير بعيد منها. بارت يقرر أن مكان اللذة النصية هو في علاقة رغبة، وعلاقة إنتاج(١٥٠)، أي، رغبة التواصل مع النص وإنتاج الدلالة، فيما يبدو. ورغبة التواصل ليست مجرد رغبة وإنما رغبة حميمية تلتذ بالنص وبإنتاج دلالته، وبخاصة ذلك النص القابل للكتابة الذي مر بنا حديث عنه، إذ يتيح هذا النص للقارئ نفسه ـ كما يقول آن جفرسون وديفيد روبي ـ أن يؤدي وظيفة أو مهمة الولوج في سحر الدال، في لذة الكتابة(١٥١)، أي إحساس القارئ بأنه يكتب بالمفهوم الإبداعي للكتابة. أما النص الذي لا يتيح للقارئ مشاركة إبداعية بسبب كشف كل ما لديه، فإن بارت لا يدخل معه في تلاذّ. ولهذا فأكثر ما يكون النص لاذّا، وفق بارت، هو عندما توجد فيه مهيئات اللذة، وهي ضياع معناه وغيابه،

والصدوع والشروخ التي تنتظم جسده، وهي أيضا، قطيعته مع التقليدي، وانكماشه عن الحشو والثرثرة، وغياب الضجيج عنه، يقول: «إن ما تريده [اللذة] لهو مكان الضياع، والصدع، والقطيعة، والانكماش، وخفض الصوت»[١٥٢]، ربما لأن هذه الأمكنة هي ما يتيح له، بل يغريه بمغامرة القراءة أو «الكتابة» التأويلية موظفا، في هذه المغامرة، ما لديه من مخزون ثقافي ومعرفي، فعنده أنه كلما كانت هناك ثقافة أكثر، صارت اللذة أكبر وأكثر تنوعا[١٥٣]. ولعل هذه الأمكنة وإغراءاتها، هي مما يسوغ وصف جابر عصفور للنص الملتهب الذي انتهى بارت إلى لذته، بأنه «يشبه الفوضى بإلغازه المغوي»[١٥٤]. يبدو، إذن، أن بارت ذهب في آلية التفاعل بين النص والقارئ إلى مدى جعل بعض النقاد يفهمه على أنه عشق أو نحو من العشق «الجنسي» مقارنة بما ذهب إليه إيزر. ولهذا نجد تيري إيغلتون يضع بارت، بوصفه مُنظّرا للتلقي ولكن بشكل مختلف ـ يضعه قبالة إيزر، ويحاول توضيح اختلاف مقاربة بارت للذة النص عن مقاربة إيزر بأنه اختلاف بين داعية فرنسي إلى مذهب المتعة وعقلاني ألماني، كما يُلمح إلى أن القراءة التأويلية عند بارت، بما فيها من اعتبار اللعب الحر للكلمات، وانزلاق اللغة والأدلة عن مرجعياتها، وانسلال عن النسق المعروف، هي نحو من «الإيروسية»erotics. والإيروسية مصطلح يستعمل في كتابات التحليل النفسي للدلالة على الشبق والشبقية. والقارئ في هذه القراءة لايستمتع باللذة المستمدة من بناء نظام متماسك ومن ربط العناصر النصية، بقدر ما يعاني الارتعاشات المازوخية التي تتأتى من الشعور بأن الذات ممزقة ومنتشرة عبر الأشراك المتشابكة للعمل ذاته. ثم يصف (إيغلتون) هذه القراءة بأنها «بدوار»boudoir[١٥٥]، أي مخدع السيدة أو حجرة لبسها وجلوسها. وسواء كان هذا قصد بارت ونيته في نظرته إلى النص، أو أن إيغلتون قد ذهب بعيدا في تفسير هذا القصد وهذه النية ـ فإن الذهاب في التفاعل مع النص، ولو إلى درجة عشقه، شيء مشروع تأويليا حتى يبوح (النص) بمكنوناته وأسراره إلى عاشقه. لكنّ النص، مع هذا، ليس «مخدع» سيدة. والرعشة التي تعرونا لجمالياته ليست رعشة جنسية، وإنما انتفاضة قارئ بلّله قَطر الإبداع وروعته. ومفاتن النص ليست مفاتن الحسناوات، وإنما مفاتن الشعرية التي تحرك الروح والشعور والذهن والفكر فحسب، إلا أن نكون بإزاء نص إباحي نقرؤه بوصفنا مراهقين، فهذا شأن آخر. وحديثنا عن الشعر وعلاقته باللذة من جهة قارئه يذكرنا بقول أبي تمام[١٥٦]:



والشعر فَرْج ليستْ خصيصتهُ طولَ الليالي إلا لمُفْتَرِعِهْ

نقول «يُذكّرنا»، لا لنذهب إلى الظن بأن أبا تمام عَنَى ببيته هذا تصويرا لعلاقة قائمة على نحو من اللذة الجنسية بينه، بوصفه شاعرا، وبين الشعر، وبخاصة أنه يذكر كلمة «فرج»، وإنما عنى، في تقديري، أن جوهر الشعر يكمن في كونه ابتداعا لا اتباعا، أي افتراعا لآفاق جديدة من الشعرية وافتضاضا اكتشافيا لمجاهيلها. والشعر بهذا ذو خصيصة فريدة لا يتصف بها إلا الشاعر المفترع المبتدع؛ فوجه الشبه أو الجامع بين ابتداع الشعر وافتراع «الفرج» ليس المتعة أو اللذة الجنسية وإنما متعة اكتشاف وفتح أفق جديد، وما يرهص له من إنتاج جديد.

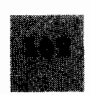
وإذ ننتهي من الحديث عن آلية «القراءة التفاعلية» يكون لدينا آليات ثلاث أو شروط ثلاثة للتأويل. وعدم تيسر هذه الآليات أو الشروط يعني عدم تيسر التأويل، أي وجود عقبات وحواجز تعيق تفهم النص وإنتاج دلالته.

نماذج تطبيقية

ولعل من المُضيء، أن ننهي الحديث عن التأويل وآلياته بقراءات ثلاث لنصوص شعرية ثلاثة. أما اثنتان من هذه القراءات فهما قراءة على قراءات سابقة، وأما الثالثة، وهي قراءة النص الثالث، فقراءة مستقلة. والنص الأول من هذه النصوص الثلاثة هو قصيدة محمود درويش «عابرون في كلام عابر» التي قرأها ـ حسب علمي ـ عبدالله الغذامي وحاتم الصكر(١٥٧).

ومع أن القصيدة لا تبدو مبهمة بقدر ما تبدو غامضة نوعاً ما وموحية. إلا أن مستوى الغموض والإيحاء فيها خلق شيئا من الاختلاف والتعدد القرائي من قبل الناقدَين (القارئين) الغذامي والصكر، وربما من قبل آخرين غيرهما قبلهما أو بعدهما.

الغذامي يتخذ من الوظيفة «التنبيهية» محورا تدور حوله رؤيته التأويلية للقصيدة؛ فالقصيدة، في رأيه، تتحرك عبر هذه الوظيفة التنبيهية أو كما يقول: «عبر الوظيفة الانتباهية التي تسعى إلى إقامة الاتصال ما بين الفرد والجماعة ومن ثم تحسيس المجموعة بوجود هذا الشخص معهم. إنها من جنس جملة (نحن هنا)»، التي لا يقصد بها قائلها إطلاق خبر ولا إبداع قول



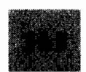
ولا صياغة نكتة، وإنما استثارة انتباه فقط[١٥٨]. ولعل ما جعل (أو مما جعل) الغذامي يرى الوظيفة التنبيهية محورا تدور حوله القصيدة، هو ما أحدثته من أصداء تدمرية خانقة، وردود فعل متشنجة لدى الإسرائيليين على المستوى السياسي والصحافي والنقدي. والغذامي هنا يستعين بالخارج لإضاءة الداخل، أي توظيف السياق الخارجي لإنتاج الدلالة (أو استنتاجها) وهو نحو من القراءة الإسقاطية المقبولة، في تقديري، ما دامت تجسد تفاعلا بين الخارج والداخل، بين النص والواقع.

والغذامي يتخذ من عنوان النص (عابرون في كلام عابر) إحدى إشاراته وعلاماته الدالة[١٥٩]، بل هو بمنزلة الهوية لهذا النص. كما اتخذ من الجملة الشعرية «أيها المارون بين الكلمات العابرة» ربما بسبب تكررها، وكونها مطلعا وخاتمة - اتخذ منها «نواة النص وعنصره المهيمن (أي الصوتيم) فهي البداية وهي النهاية وهي مستهل المقاطع، وهي الجملة التي تولدت عنها جملة العنوان. أما باقي جمل النص فهي تفريغ دلالي ينتج عن هذه الجملة... لذا فإن هذه الجملة هي لب النص، ولن ندرك أبعاد النص إلا من وقوفنا على هذه الجملة»[١٦٠]. ولعل من أهم ما يسترعي الانتباه ذهاب الغذامي إلى أن قصيدة «عابرون في كلام عابر» وقصيدة «بطاقة هوية» لمحمود درويش تتحركان في قطب دلالي متداخل[١٦١]. وهذا ينبِّه إلى توظيف التناص في القراءة التأويلية، والاستعانة به على تفهم النص وتعرفه دلاليا. ولعل قول محمود درويش من قصيدته «بطاقة هوية»[١٦٢]:

جذوري..
قبل ميلاد الزمان رَسَتْ
وقبل تفتح الحقبِ

وما في قصيدته «عابرون في كلام عابر» من عبارات تؤكد حق «الفلسطيني» في أرضه ماضيا وحاضرا ومستقبلا، وتدعو إلى انصراف المحتل ـ هو من أوضح ما نبه الغذامي إلى هذا التداخل النصي الدلالي بين القصيدتين.

ولم يشأ الغذامي أن يقف عند حدث أظنه واحدا من المحفزات الشعرية المهمة للقصيدة، وهو «الحجارة» أو «ثورة الحجارة» أو «الانتفاضة» التي كتبت هذه القصيدة بعد اندلاعها بشهر، ربما لأن القصيدة نفسها لم تقف بوضوح



عند هذا الحدث متخذة منه تحفيزا شعريا فقط، وجسرا إلى بُعده الدلالي المتمثل في التعبير عن حق الوجود والبقاء، ولأن الغذامي نفسه انشغل بوقفات نقدية أخرى مثل تناص القصيدة مع غيرها، وأثرها.

تلك كانت بعض الملامح لقراءة عبدالله الغذامي لقصيدة «عابرون في كلام عابر». أما قراءة حاتم الصكر ففيها بعض نقاط التلاقي مع قراءة الغذامي وبخاصة اتخاذ الصكر من عبارة «أيها المارون» مرتكزا مثلما اتخذ الغذامي منها عنصرا مهيمنا، لكن قراءة الصكر تلتفت إلى أشياء أو جوانب دلالية لم نعثر عليها، بوضوح في الأقل، في قراءة الغذامي. وذلك مثل ربطه (الصكر) بين الانتفاضة والقصيدة؛ فالخارج [أو المناسبة] يضغط على الخطاب الشعري. وقد ظهر هذا، فنيا، في موسيقاها المندفعة وقوافيها المتكررة مما يعكس انفعال درويش بالانتفاضة، ورهانه عليها في الوقت نفسه[١٦٣]، وفي هذا توظيف لـ «الحجر» إبداعيا ودلاليا. وهو توظيف يذهب به إلى مدى يتضح في قوله عن قصيدة «عابرون في كلام عابر»: إنه نص «كان بحق إعادة لهيبة الشعر في لحظة الاحترام؛ حيث غدا الحجر أبلغ المفردات في لغة الصراع من أجل الحرية.. وأقرب أسلحة الإنسان إلى يديه اللتين أطلقهما في وجه ليل القهر والاحتلال والعبودية»[١٦٤]. ولم يكن «الحجر» ـ كما قلت سابقا ـ إشارة من إشارات النص المهيمنة الواضحة لكن الصكر، في إطار قراءته التأويلية التي اختارها، رأى أن هذه الإشارة، هي من الإشارات التي تحدد دلالة النص وتوجهها.

وقد سبقت الإشارة إلى ما أثارته القصيدة لدى الإسرائيليين من أصداء وردود أفعال متذمرة متشنجة. وهذا، في ذاته، قراءة أو نتيجة قراءة تختلف عن قراءة الغذامي والصكر بصرف النظر عن رضانا وعدمه عنها. وهذه القراءات الثلاث تستدعي إلى الذهن بعضا مما قلناه عن التأويل وآلياته مثل أفق النص وأفق القارئ والتفاعل بينهما، ومثل الاستعانة بإشارات النص وتوظيفها في إنتاج الدلالة، ومثل التناص وتوظيفه ليس إبداعيا فحسب وإنما تأويليا، ومثل تعددية القراءة ومشروعية هذا التعدد في الوقت نفسه. وفي إطار القراءة الإسرائيلية نشير إلى ما ذكره الصكر من تفسير القراءة الصهيونية لـ«المرور» في القصيدة، برغبة الفلسطيني أو الشاعر في إفناء الآخر، بينما المرور يعني «زوال الوهم وانقراض الأسطورة المنقرضة»[١٦٥]. وذلك التفسير الإسرائيلي يذكرنا بما يصيب بعض القراءات التأويلية من إفراط وتحيز وبخاصة إذا غَلب أفقُ المؤول وتَحكّمَ في النص.

قصيدة «عابرون في كلام عابر» دالَّة بقوتها الأدائية، ولا أقول الخطابية؛ فتقنيتها التعبيرية التلقائية الواثقة السهلة تمنحها هذه القوة وتمنع عنها صخب الخطابة رغم ما فيها من صيغ الأمر والتكرار. وفيها دلالة الإصرار على المقاومة:

وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء..

وعلينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء!

وفيها دلالة الرفض: رفض المحتل، ورفض سرقته للتاريخ الفلسطيني، وذلك من خلال عبارات من نحو: «اسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا» «لاتقيموا بيننا». «لاتموتوا بيننا». «اخرجوا من أرضنا». وفي تقديري أنها تبدو بهذا الرفض استجابة لدعوة «أمل دنقل» بقصيدته «لا تصالح» فالقصيدتان تتناصان أو تتداخلان دلاليا في الرفض وموضوع الرفض.

وقبل قليل أشرت إلى لفظة «الحجر» واستثمار حاتم الصكر لها دلاليا رغم عدم وضوحها المهيمن في النص، لكنّ محمود درويش يقول، بعبارة شعرية قوية، في «بطاقة هوية»[١٦٦]:

وأعمل مع رفاق الكدح في محجر

وكفي صلبة كالصخر..

تخمش من يلامسها

ويقول من قصيدة «الخروج من ساحل المتوسط»[١٦٧]:

هذا ساعدي.

تتحرك الأحجارُ

...

إذن تتحرك الأحجارُ

...

أنا الحجر

أنا الحجر الذي مسته زلزلةٌ

...

وهذا ساعدي

تتحركُ الأحجارُ

تتحركُ الأحجارُ

فالتفُوا على أسطورةٍ

...

آه، لاتتحرك الأحجار إلاحين لايتحرك الأحياء

فالتفَوا على أسطورتي!

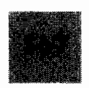
ولهذا ربما تكون هذه الأقوال نبوءة شعرية بانتفاضة الحجر وتحركه، وتكون هذه الانتفاضة هي «الأسطورة» التي دعا إلى الالتفاف عليها. وربما يكون هذا كله أغناه عن أن يجعل الحجر إشارة دلالية مهيمنة في قصيدته «عابرون في كلام عابر».

أما النص الثاني فهو قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي»[١٦٨]. وقد قرئت كاملة أو جزئيا أربع قراءات ـ حسب علمي ـ: من خالدة سعيد، وكمال أبو ديب، ومحمد بنيس، وأسيمة درويش. والقصيدة طويلة، فقد استغرقت في الديوان خمس عشرة صفحة، ومن المتوقع أن يستغرق تناولها أو قراءتها كاملة صفحات كثيرة أيضا. ولهذا سنقصر وقفتنا هنا على تعرف الزوايا التي نُظر إلى هذه القصيدة منها ومعرفة ما أحدثته، بسبب إبهامها، من اختلاف وتعدد في التفسير والتأويل، وستكون وقفتنا عند كل واحدة من هذه الزوايا أو الرؤى التأويلية الأربع بقدر ما نراه ضروريا ومناسبا، بادئين برؤية خالدة سعيد بوصفها السابقة زمنيا. وخالدة تستهل قراءتها للقصيدة[١٦٩] بكونها (القصيدة) تطرح قضايا متعددة هي: جدتها إلى حد مخالفتها للمألوف من حيث الطريقة التي صيغت بها الكلمات، وتقصد تقنيتها التعبيرية أو الأسلوبية الغريبة على الطريقة التي يُكتب بها الشعر التقليدي. كما تطرح قضية الوزن وتداخل الأصوات، وقضية الذاتية والموضوعية وحيرة القارئ بينهما، وهل القصيدة قصيدة حب أم قصيدة ثورة؟ وهذا التساؤل يذكرنا بما قلناه عن غياب الموضوع بوصفه مظهرا من مظاهر الإبهام. كما تتساءل عن السقف الذي يظلنا في هذه القصيدة، أهو المنطق؟ أم اللامعقول؟ وهل نحن في عالم الوعي أم اللاوعي؟ كل هذا بسبب تخلخل الروابط فيها وغياب التجانس. ويبدو أن كثيرا مما طرحته خالدة وتساءلت عنه، فيه كثير من الحق. وربما يخفف مما قالته، قراءةُ القصيدة بتمعن مرتين أو أكثر، لكنه يظل باقيا. والقصيدة، في رأيها، تجسيد لهاجس التجديد والكشف والتجاوز فهي

هدم لمبدأ الاستقرار الشعري، ومبدأ الأسلوبية ولكل اتباعية، هي إعلان شرعية التغير. كما ترصد علاقة الشاعر بالقارئ في هذه القصيدة فترى فيها دعوة له إلى المغامرة والإبداع، كما ترى فيها تحديا له. فلا مساومة ولا تملق ولا دغدغة بل هجوم وتحريض على التساؤل. كما تقرأ في قوله: «ما حيا كل حكمة/ هذه ناري/ لم تبق آية/ دمي الآية» إشارة احتمالية إلى الثائر العربي، وربما الثائر الفدائي الذي أعلن ثورته (هذه ناري) وجعل دمه «آية» على وجوده وثورته. هذه بعض الأبعاد الدلالية التي لمحتها خالدة سعيد في قصيدة «هذا هو اسمي». وهي أبعاد متفاوتة الاحتمال بين القرب والبعد.

أما قراءة كمال أبو ديب فلم تتناول سوى مقطع منها. وفي هذا التناول لم يشأ أبو ديب أن يرصد التوجه أو البعد الدلالي لهذا المقطع؛ فهمُّه، فيما يبدو، كان موجها (في إطار خطة مقالته) إلى رصد تجسدات انفتاح النص أو فتحه، بوصف هذا الفتح هو ما تسعى الحداثة سعيا دائبا إليه. ومن هذه التجسدات التجسدُ «في تمزيق الطبيعة المستقلة للوحدة الإيقاعية من جهة، وللتشكيل الإيقاعي الكامل من جهة أخرى». وعلى هذا فأبو ديب لم يكن ـ كما سبق القول ـ معنيا بكشف دلالة مضمونية أو إنتاجها، وإنما كان معنيا بالدلالة الشكلية وبخاصة دلالة القصيدة على تمزيق وحدة الإيقاع، لكنها دلالة بمعنى ما. ولعل مما يعطي لهذا قيمة تتعلق بالدلالة المضمونية، أن «أبو ديب» يشير إلى «اللبس والكثافة الإيقاعيين» أو هذا الإيقاع الذي غدا «موجة متدافعة منحسرة، لينة، عنيفة، تمتزج فيها الذروة بالقرار، ويتحدان لتتفجر منهما معا إمكانات إيقاعية جديدة» فهو نسيج إيقاعي متعقد تصبح القصيدة معه «أقرب ما يمكن أن نتخيله «شعريا للوحة تجريدية تتداخل فيها الخطوط والألوان عبر مساحة اللوحة، خالقة أبعادها الخاصة، وحركتها التي لاقاعدة لها سوى نفسها، أو لا حدود لها إلا حيث تختار هي أن تقف، بعد أن تكون قد أكملت رحلتها الأخيرة»[١٧٠]. فهل غابت الدلالة في قراءة «أبو ديب» لأنها قد تاهت في هذه اللوحة التجريدية المتداخلة الخطوط والألوان، أو أنه لم يهتم بها بقدر ما اهتم بدلالة تمزيق الوحدة الإيقاعية كما سبق القول؟ ومع أن الإجابة تكمن، فيما يبدو، في الاحتمال الثاني، إلا أن التجريد واحد مما يخفي الدلالة.

وأما قراءة محمد بنيس[١٧١] فلم تهتم بالتوجهات الدلالية في القصيدة بقدر ما اهتمت بالتناص فيها؛ فقد أشار إلى أثر رامبو والصوفية في النص، كما ذكر في مكان آخر[١٧٢] أنه في هذه القصيدة تتداخل نصوص إسلامية وخطابات



عربية قديمة وحديثة، ثم نصوص أوروبية حديثة. واهتمام محمد بنيس بالتناص جاء، فيما يبدو، في سياق طبيعة الفكرة النقدية التي كان يعالجها. وعلى كل، فالتناص دلالة لاحتمالية التأثر والتأثير ومشروعيتهما في الوقت نفسه.

ونأتي إلى قراءة أسيمة درويش. وهي قراءة مطولة استغرقت ما يقرب من مئتين وعشرين صفحة من كتابها «مسار التحولات/ قراءة في شعر أدونيس». ولعل مما يضفي أهمية على الاستشهاد بهذه القراءة، ثلاثة أشياء ذكرتها القارئة في «مدخل»ها إلى القراءة، وهي: كون هذه القراءة تأتي «من منظور تأويلي»، وكونها «تصدر عن شغف الالتحام باللغة، وولوج في الجسد الحي للنص». وكونها تتقصى «تشكلات الإشارات اللغوية والظواهر الأسلوبية» وتستند في التأويل إلى هذه التشكلات والظواهر[١٧٣]، والأهمية أو القيمة التي تضفيها هذه الأشياء الثلاثة على الاستشهاد بقراءة أسيمة درويش، تأتي من أننا وقفنا عند هذه الأشياء أثناء الحديث عن التأويل وآلياته، مؤكدين على ضرورتها للقراءة التأويلية، حين قلنا إن طبيعة الشعر الحداثي، بما فيه من إبهام والتباس، تطرح التأويل منهجا قرائيا لهذا الشعر، وحين تحدثنا عن حب النص وعشقه حتى يبوح بمكنونه، وحين استبعدنا نجاح بل إمكانية أية قراءة لا تسترشد بإشارات النص ومعالمه اللغوية وغيرها. وعلى هذا، فغياب هذه الأشياء الثلاثة عن قراءة الشعر الحداثي يعيق إنتاج دلالته ويبقيها معتمة. ومن هنا حِرْصُ أسيمة درويش على أن تصحب هذه الأشياء وهي داخلة إلى النص لجس نبضه الدلالي. ويبدو أن صحابتها هذه الأشياءَ وتوظيفها قرائيا، يَسَّر لقراءتها كثيرا من محاطّ التوفيق التي أظهرت تفاعل أفقها مع أفق النص إلى درجة الانصهار أحيانا بين الأفقين. ولا أرى ضرورة لسرد ما أنتجته أسيمة من دلالات، غير أني سأقف عند ذهابها إلى أن رسالة القصيدة هي الدعوة إلى التغيير[١٧٤] لأتفق معها في هذا، وبخاصة أن أدونيس يجعل المحو (تمهيدا للتغيير) مطلعَ قصيدته[١٧٥]:

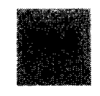
ما حيا كل حكمةٍ   هذه ناريَ

لم تبقَ آيةٌ، دميَ الآيةُ

هذا بدْئي

...

قادرٌ أن أغيرَ: لغمُ الحضارة - هذا هو اسمي



بل إنه عازم على هذا التغيير فلا أحد، أو قوة تمنعه (لا يدٌ عليَّ) من هذا التغيير وبخاصة في المجتمع العربي وتقاليده وثقافته؛ فالقصيدة كتبت في عام ١٩٦٩م، أي في أعقاب هزيمة «١٩٦٧م»، كأنها بمضامينها ودلالاتها تجسد رد فعله لهذا الحدث المأساوي، كما تجسد رؤيتَه للواقع والمستقبل. ولعل هذه الرؤية (أو الرؤيا) بما فيها من تداعيات واحتشادات وازدحامات و«شطحـ»ات، هي ما جعل خالدة سعيد تعد «هذا هو اسمي» مدخلا إلى عالم أدونيس حيث «نجد الهموم التي تتأكّله والرؤى التي تسكن أعماقه»[١٧٦]، وهي، أيضا، ما جعل أسيمة درويش ترى «أنها الأكثر تصويرا وتجسيدا لعالم أدونيس وخصائصه الفنية والفكرية»[١٧٧] لكن العنوان أمامنا، و«الكتابُ يُقرأ من عنوانه» أحيانا، وعنوان القصيدة هو «هذا هو اسمي»، والاسم: ما يعرف به الشيء ويُستدل به عليه؛ فهذا مما يرجح أن القصيدة (هذا هو اسمي) هي اسم أدونيس أي هويته، بها نتعرف شيئا من توجهاته وفكره ومواقفه مثل قوله:

زمني لم يجئْ

...

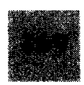
قدست رائحة الفوضى

...

لتستيقظْ شعوب اللهب والرفض

وأما النص الثالث فهو قصيدة «وتنتحر النقوش .. أحيانا» للشاعر سعد الحميدين[١٧٨]. وقد قرأت القصيدة مرات فوجدتها مغلقة، أي عسيرة الفتح على دلالة محددة، أي أنها مفتوحة على أكثر من دلالة. وكونها عسيرة الفتح يعني أنها مبهمة عسيرة الفهم ولا يجدي معها إلا التأويل بما يتضمنه من آليات إنتاج الدلالة، وتشغيل الآفاق، وتفاعل بين النص والقارئ.

قصيدة «وتنتحر النقوش .. أحيانا»، في تقديري، من النصوص الشعرية التي تتجسد فيها مظاهر الإبهام الثلاثة؛ ففيها الغياب الدلالي بسبب غياب غرض أو موضوع واضح تتحدث عنه، وفيها التشتت والتشظي من خلال ما يبدو من عدم تجانس بين بعض دوالّها وجملها أو مقاطعها، وفيها إبهام التعالق اللغوي بسبب هذا وبسبب عدم وضوح مراجع بعض الضمائر. ولهذا فدوال النص وإشاراته تبدو للقارئ أجساما



تسبح في فضاء: أحيانا تتعانق، وأحيانا تتصادم فتتباعد و تتنافر؛ فمهمة القارئ، عندئذ، هي أن يوجه كل واحد من هذه الأجسام «العائمة» إلى المدار الذي يراه مناسبا. وهو توجيه يُذكِّر باللعب الحر بالدوال عند التفكيكيين ولكن من دون إلغاء لبوصلة النص نفسه. و بوصلة النص، هي معالمه التي تحول دون اعتباطية التأويل وعشوائيته، أي أنها، بعبارة أخرى، تومئ إلى محيط دلالي يقبله النص، وإلى بنية دلالية كلية عميقة لا تتنافر معها عناصر النص بقدر ما تعشو إليها وتنجذب في إطار عملية التجنيس أو المشاكلة التي يقوم بها المؤول.

ولأن النص الذي أمامنا نص غائب الدلالة، ولا يخلو من تشتت وتشظ (في الظاهر على الأقل) كما لايخلو من إبهام تعالقي ـ لست مجبرا، بوصفي قارئا مؤولا، على التنقيب عن الدلالة التي أرادها الشاعر ؛ فأنا معنيّ، في إطار سلطة القراءة وفي إطار إشارات النص ومعالمه، بإنتاج أو إعادة إنتاج دلالة ربما تتفق مع ما قصده الشاعر وربما تختلف مع قراءة أخرى لي أو لقارئ آخر.

ينتظم النصَّ، في تقديري، دلالةٌ كلية عميقة هي: حالات اليأس والإحباط والانكسار التي تصطدم بها الطموحات والآمال والأحلام؛ فـ «النقوش» هي هذه الطموحات والآمال والأحلام، و «انتحارها أحيانا» هو إجهاضها وإحباطها واليأس الذي يتسرب إلى المتطلعين إلى تحققها. وهذا وضع مأساوي يبدو أنه كان وراء جعل كل مقطع من مقاطع النص الخمسة والعشرين مكوَّنا من جزأين ثانيهما موشحٌ غنائي هو بمثابة «الكورس» الذي يوضح و يؤكد ويصدِّق ما قيل في الجزء الأول من المقطع، أو يعلن عن رد فعل واقع أو محتمل، أو يتحسر على ما وقع. والملاحظ أن هذا الموشح/ الكورس يبدو أكثر وضوحا وأيسر تركيبا لغويا من أول المقطع، فلعل تلك الوظيفة الدلالية التأثيرية المنوطة به، هي التي تطلبتْ هذا الأسلوب الشعري المفارق، نوعا ما، لأسلوب المقطع الأول.

وإذْ أُنتِجُ تلك الدلالة العميقة للنص، فلأن عناصر النص أو كثيرا منها توحي بها وتشجع عليها وتغذيها وتضيئها،مثلما هي، ممثَّلةً في عنوانه الرامز، تغذي هذه العناصر وتضيئها. و بحكم طبيعة النص الإبهامية، لا تسير هذه الدائرة التأويلية سيرتها التكاملية بين الدلالة العميقة للنص وعناصره، سيرا واضحا ومن دون تعثر ؛ إذ يعترضها ويعترضنا شيء من عدم التجانسات أو الانسجامات في مقاطع النص أو جمله أو عباراته، لكن

هذا طبيعي ومعهود في النصوص المبهمة ولا يُسوِّغ توقف القراءة التأويلية للراغبين فيها، بقدر ما يدفعها ويخرجها من هذه المآزق «الفنية» (عدم التجانسات).

لقد خَطَتْ طموحات وتطلعات وآمال الشاعر ووطنِه وأمتِه بعيدا (في قلب السحاب) لكن هذه الطموحات تعثرت وتحطمت فكانت الآهات والزفير الموجع:

وتعثرت خطوات رمش العين في قلب السحاب

وتشكُ في خطواتها حفرا من الآهات

يتبعها زفير موجع الأضلاع/ يركز فوق عرجون

قديم/

ولعل هذا العرجون القديم هو أحد أسباب التعثر، فالآليات أو الأفكار القديمة المتهرئة التي حناها الزمن فصارت كالعرجون القديم لم تعد صالحة. بل إنها، في زمن سالَ وتمددت أطرافه وتشابكت أوصاله بسبب هذا التقدم التقني الهائل ـ لم تعد مناسِبة وبخاصة أنها اكتفت، من أحداث الزمان ومعارفه، بالاجترار من دون توظيف وتفعيل وتحديث، وأننا في عصر شفاف كشفته تقنية الاتصال وفتحت بعضه على بعض، ولم يعد ممكنا فيه ستر الأشياء والتكتم عليها ولا فرض رأي أحادي على الآخر:

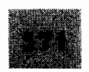
/ ما عاد بالقادر

يمشي على الساتر

أو يرتجي الآخر

أن يرتدي زيَّه

ولأنه عصر يحارب مركزية الرأي والفكر مقابل التعددية، نشط الرافضون لهذه المركزية (المشتكون من الأنا) لخضِّ (تحريك) الطموحات والأحلام لتفرز «الزبد المصفّى» (الحضارة النقية الآمنة) ليلتذ بها الشاربون (الشعوب)، لكن المشتكين من المركزية، والأممَ المتعطشة إلى حضارة آمنة نقية، يصطدمون بالحمقى وذوي النزوات الطائشة التي ترسلها الرياح لقاحا ساما يضاعف الألم ويسبب شيخوخة الشعوب قبل أوانها، فتتيه أمانيهم من خلف حاد لا يقوون على عصيانه:



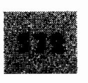
المشتكون من الأنا / خفوا يخضّون الأماني
الرائبات، لتفرز الزبد المصفى / لذة للشاربين /
والباركون على ضفاف شوارع النـزوات تلتهم
الرياح لقاحها من خلفهم تتورم الأنات
بالأخرى التي شاخت مفاصلها.. كما ابيضت
شعيرات المثاني والمرابع في كؤوس البائسين.
تاهت أمانيهم
من خلف حاديهم
وليس من فيهم
يقوى على العصيان /

وكما ابتليت المجتمعات واصطدمت بالحمقى وأصحاب النزوات، ابتليت واصطدمت بالمقلدين (اللابسون ثياب من قد فُصِّلتْ تلك الثياب لهم...) المتربصين بغيرهم ليستجيبوا للحداء صامتين «مطأطئي الهامات» رغم معرفتهم بالدرب أو الرأي السليم لكنهم يخفونه، ربما خوفا (وليس من فيهم يقوى على العصيان).

«مسكينة» هذه المجتمعات، هذه الأمة، هذه الأوطان؛ فقد «أخنى فوق هامتها» صخور التقاليد والتجارب المتصارعة، وطحنتهم رحى الهتاف، وحاصرتهم أوهام مجد الماضي وأفكاره:

مسكينة.. حدباء، أخنى فوق هامتها ثقال
تجارب الأضداد في الساحات، يمرغهم سديم
الوجد.. تحت رحى الهتاف
...
حامت حواليها
أوهام ماضيها

وصحيح أن الأمة هبّتْ «تجوس الأفق» وترقب أرتال من هبّوا قبلها ينافسون الخيول، لكن هذه الهبّة أو الانطلاقة كانت «من وراء نقاب». وهذا يَحتمل دلالةَ أو معنى أنها كانت انطلاقة متحفظة خائفة لا تملك روح المغامرة المنفتحة على أفق المعرفة وفَضاء التحديث. ومع هبّة الأمة وانطلاقتها يبدو نور الأمل في التحضر النقي، لكن النور يخبو بسبب المخربين والإرهابيين:



النور يخبو كلما اقتربتْ عيون البوم

والنور لا يخبو إلا لأن هؤلاء لا يمتلكون أدوات العلم وآلياته، وإنما أدوات أو أفكارا أبلاها الزمن، لا تصلح إلا للحفظ والقراءة:

وبالحروف الصفر، تُحفظ.. ثم تلفظ... ثم تُقرأ

قلنا إننا نواجه في النص بعضا من إبهامات التعالق مثل عدم وضوح مراجع بعض الضمائر. ومن هذه الضمائر الهاء في كلمة «يا لها» من قوله من المقطع السابع:

الوجد يرفل في جلابيب السعادة / يا لها. دانت

له.. بركتْ

فهل هذا الضمير (يا لها) راجع إلى الأمة المسكينة الحدباء ؟ ربما، بمعنى أنها تتعثر في مسيرتها بسبب هؤلاء المقلدين من دون وعي. وهذا شيء مؤسف ومثير للتساؤل والعجب لأن في هذه الأمة خلايا (أمشاجا) منتجة، لكن الانبهار والكسل وطأطأة الهامات يعطل هذه الخلايا اللواقح و يشلها:

عجبا.. تضم بحضنها نتفا من الأمشاج تجمعها

وتحسب في تساو كل شاردة، وواردة

تمد ذراعها في رعشة المبهور في نكد ...

والمؤسف أيضا أن هذه الأمة يوجهها خطابان : خطاب قديم متهرئ (لفظ متهتك) وخطاب آخر هو خطاب القمع وحجب الرأي (والكلمات تمنع بعضها من أن يجاهر أو يبين)،

ومع أن لهذه الأمة هم ما تحاول تجاوز مناخاتها الصعاب، وأنفاسا تتلاحق خلف حضارة كريمة نقية مستقرة رمز لها النص بالسدرة الطويلة والنسمة الطيبة ـ إلا أن هذه الأنفاس الراكضة موجهة إلى بعضها والاعتداء عليه (أنأكل في حشاشة بعضنا مستسهلين) وبخاصة من هؤلاء الباركين «على ضفاف شوارع النزوات». وهذا وضع مأساوي يترك ألما وحزنا:

نمشي وفي العينين

دمع على الخدين

والقلب في اللحدين

يتنفس الأحزان

وقد استوقفتني كلمة «اللحدين» متسائلا إن كانت تشير بتثنيتها إلى مضاعفة الحزن بسبب تكرر انكسار الآمال إلى حد موتها ودفنها، أم أنها قافية المجاورة مثلما في النحو حركة المجاورة. وتقديري أنه لاشيء يمنع من توظيفها لكلتا الدلالتين.

إن هذا الوضع المأساوي الذي تعيشه الأمة يكلفها كثيرا، ويستنفد مدخراتها:

يعجز الحاسوب أن يحصي

بل إنه وضع منذر بالخطر:

الأرض قد ملت

والريح قد شدَّتْ

والحومة اصفرت

والناس في غفلة

وسواء كانت كلمة «الحومة» هنا، هي «الحُومة» بمعنى البلّور، أو «الحَومة» بمعنى معظم الشيء، أو أشَدّ موضع في القتال - فهي توحي بمدى ما وصلت إليه الحال من تردٍّ حتى لكأن في هذه الأمة شيئا:

كالشيطان

يشطِّر الإنسان

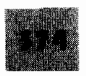
لا خوف لا رحمة /

لكن حب الأرض (نهوى مرابعنا) لم يزل عامرا «فهل لنا عودة؟» إلى التضامن والتعاون. وبسبب هذا الحب أو العشق:

أنا : وأنتِ، في خباء الخدر / قالوا

عاشِقَيْن /

من مصلحتنا والخير لنا أن يشيع هذا الحب، إذْ:



لا خير إن شاعت
في الأفق أو سارت
سيرتنا وازدادت
من حولها الأقوال

ومن الخير أيضا ألا نشكك في صوت «الأنا الواعية» المشتكية من الأنا المركزية حتى لا نعطي هذه «الشمطاء الملعونة / الشيطان الذي يشطّر الإنسان» فرصة أن تغبننا وتلح بالجور علينا. لابد من صدق النوايا، وصفاء النفوس، والتعاون حتى لا نصبح :

كالأشول
يُسرى ... بلا يُمنى

وحتى، أيضا، لا نضطر إلى الاستجارة بغريب (يا مستجير بآخر) ربما تضر الاستجارة به أكثر مما تنفع فنكون كالمستجير من الرمضاء بالنار. وسبيلنا إلى ذلك هو الثقة المتبادلة والتحدي والصمود أمام العواصف، وأمام من يريد للوطن أو للأمة أن تبقى متخلفة منسيّة:

لابد أن أبقى
في موقعي الأرقى
حتى لو استلقى
في دربي : الحفار

إنها هذه الأمة أو هذا الوطن المهورة قسمات وجهه «في كل رفة جفن»، والذي ينفرد عن غيره بقدر ما نلتمُّ حوله.

كثيرة هي الأشياء التي تستوقفنا في نص «وتنتحر النقوش .. أحيانا» سواء كانت مراجع ضمائر، أم تعالقات لغوية، أم صيغا تعبيرية. ولم نشأ أن نقف عند كل واحد من هذه الأشياء لأننا معنيون أكثر بالإنتاج الدلالي. لكنَّ من التعبيرات الشعرية التي استوقفتني عبارة «أحثو التراب على مواقع خطوها» فلماذا يحثو «الحميدين» التراب على مواقع خطو حبيبته؟! ربما لأنه يريد لها أن تعمل بصمت من دون جعجعة وضجيج إعلامي؟ وربما لأن محبته لها دفعته إلى أن يداري أخطاءها حتى لا تتزايد «من حولها الأقوال».

إننا في هذا العصر المتسارع أمام قدر يلتوي بتعقيداته على مفاصل الأمة كالأخطبوط. ومن لا يواجه هذا العصر بتفكير علمي حر سليم يتيه، وتضيق به الساحات ويُحرم من ظلال الحضارة لأنه كمن نصب «خيمة من دون أعمدة ولا أوتاد» . ومواجهة هذا العصر ليست بالتفكير العلمي الحر السليم فحسب، وإنما بالحب الذي يعلنه الشاعر شعارا أزليا. وهو حب ربما يُشَكَّكُ فيه لأننا لم نتعود بعد على إعلانه من خلال نقد الأوضاع وطرح الآراء والأفكار المتسائلة، أي إن إعلاننا حب الوطن والأمة بهذه الطريقة الناقدة يوغر صدور البعض. وهذا رد فعل ينبغي أن ينتهي وإن بالتدريج. ولعل هذا هو الدلالة التي ينتجها الجزء الأول من المقطع الرابع والعشرين؛ ففي هذا المقطع نلاحظ تآكلا في التعبير، أو في رد الفعل ينتهي بالحب فقط:

أحبيبتي.. أحبيبتي.. قلنا معا: إنا نحب.

فأوغرت كلماتنا كل الصدور..

قلنا: نحب فأوغرت كلماتنا

قلنا: نحب فأوغرت..

قلنا: نحب

ولكن رغم هذا الحب، لا تزال الطموحات والتطلعات تتعثر (وخُطى رموش العين تكبو) بسبب «المركزيين» و«المقلدين» و«الغافلين» الذين أشار إليهم النص. ومع أن هذا هو مما يقود المجتمعات إلى حالات اليأس:

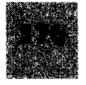
عدنا مع الأحلام

نسترجع الأفلام

ونقذف الأقلام

ونمزق الأوراق

إلا أن النص لم يُرد بهذا الموشح الغنائي الأخير مجرد الإخبار وإظهار التحسر بقدر ما أراد دق ناقوس الخطر والتنبيه والتحذير من أن يُطْبِقَ اليأس كليا على الأمة في دوامة هذه الإحباطات والخيبات.



الخاتمة

بعد هذه الجولة في أفق إبهام شعر الحداثة العربية المعاصرة ـ وما أَدْخَلَنا فيه هذا الأفق من آفاق أخرى ذات علاقة فكرية أو فنية به ـ نأتي إلى خاتمة هذه الجولة. ولا أرى أن نستعرض النتائج التي انتهينا إليها مع كل مبحث، تجنبا لأن يقودنا هذا إلى تكرار لمعطيات الدراسة وإن كان في شكل موجز. ولهذا سنكتفي بذكر النتائج العامة وهي:

(أ) الشعر، في كل زمان ومكان، مُعَرَّض للغموض بسبب منبعه الشعوري المعقد الغامض، وبسبب الطريقة الخاصة التي تُنْسَج وتُرَكَّب بها لغته مما أفرز مصطلح «اللغة الشعرية» التي تحمل من السمات الخاصة ما يميزها عن لغة أي خطاب آخر. وليس الشعر العربي بدعا في هذا، فقد تعرّض للغموض حتى في ظروف زمنية كانت فيها عوامل الوضوح هي السائدة.

(ب) لكن هذا الشعر، في ظل الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، انتقل من مستوى الغموض، الذي لا نتردد في عدِّه مظهرا فنيا في كثير من حالاته، إلى مستوى الإبهام الذي تَجسَّد، في كثير من حالاته، إشكاليةً عند بعض

«إليك أرحنا عازب الشعر بعدما
تمهل في روض المعاني العجائب
غرائب لاقت في فنائك أنسها
من المجد، فهي الآن غير غرائب»
أبوتمام

الدارسين والباحثين. ومن هنا فالنتيجة الرئيسة لهذه الدراسة هي أن الإبهام في شعر الحداثة العربية المعاصرة شيء قَارّ فيه، محايث له بسبب عوامل ثلاثة، ومن خلال مظاهر ثلاثة. أما العوامل فهي : العامل الثقافي والمعرفي وما فيه من بُعد فكري وفلسفي وميتافيزيقي وصوفي وأسطوري ؛ فقد تَشَبَّع الشاعر الحداثي العربي بمضامين هذه الأبعاد ومقولاتها إلى درجة توظيفها شعريا، أو بالأحرى، توظيفها فكريا بطريقة شعرية، فأحدث هذا إبهاما ولبسا دلاليا. وإلى جانب هذا العامل، عاملُ الثقافة والمذاهب الأدبية الغربية ؛ فقد اطلع شاعر الحداثة العربية على هذه الثقافة الغربية ومذاهبها قارئا متلهفا مستوعبا. والحداثة وما بعدها وفكرهما من هذه الثقافة، هو من أهم مسارب الإبهام إلى شعر الشاعر العربي الحداثي، كما أن الرمزية والدادية والسريالية من هذه المذاهب، هي مسرب آخر مهم لهذا الإبهام. ثم هنالك العامل الثالث المتمثل فيما أصاب الشعر العربي من تحولات في بنيته ومفهومه. ونُذَكِّر هنا بقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر اللتين أصبحتا أهم مظهرين لما أصاب بنية الشعر الشكلية من تحول وربما تخلخل. وقصيدة النثر بخاصة تأثرت بقصيدة النثر الفرنسية من خلال كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» الذي اطلع عليه شاعر الحداثة العربية المعاصرة. وقصيدة النثر الفرنسية جنس «شعري» لم يبرحه الإبهام لأسباب مرّ ذكرها في موضعها من الدراسة. كما نُذكِّر بفكرتي الرؤيا والتجريب اللتين كان لهما ولمضامينهما دور واضح في الشعر الحداثي وما استقر فيه من إبهام.

وأما المظاهر فهي: الغياب الدلالي، من خلال غياب للموضوع، ومن خلال التجريد والشعر الصافي وغيرها. ثم مظهر التشتت الدلالي بكل أشكاله من خلال ما تعرضت له فكرة الوحدة في القصيدة من تشظ وعدم تجانس، ومن خلال التغريب الذي حرص كثير من الشعراء الحداثيين على أن يكون واحدا من سمات شعرهم. وإلى جانبهما مظهر إبهام التعالق اللغوي من خلال فكرة تفجير اللغة، والانزياحات النحوية، والجمع بين المتنافرات، وتشكيل الصورة وغيرها.

(جـ) تلك العوامل، وهذه المظاهر تشير إلى أن الإبهام الذي نواجهه في شعر الحداثة العربية المعاصرة ليس إبهاما سهل الإزاحة والتبديد. وعلى هذا فالدلالة في هذا الشعر ممعنة في الاختفاء إلى درجة الغياب. وهذا ما

أفضى إلى نتيجة أخرى من نتائج الدراسة، وهي طرح التأويل وآلياته طريقةً لتلقي الشعر الحداثي، فكان أن طرحتُ آليات تأويل ثلاثا بعد أن أفردت فصلا خاصا تناولت فيه القراءة التأويلية وأسباب اقتراحها طريقةً لتلقي الشعر الحداثي، كما تناولت مفهوم التأويل ووظيفته وحدوده. أما آليات التأويل الثلاث فهي أن الدلالة في شعر الحداثة العربية المعاصرة هي دلالة إنتاجية أكثر من كونها اكتشافية، وذلك بالنظر إلى اعتبارات حاولت الوقوف عندها وتوضيحها. والآلية الثانية هي كفاءة المؤول من خلال أفق «توقعات» يبنيه المؤول أو المتلقي من خلال إدراكات سياقية معينة. أما الآلية الثالثة فهي القراءة التفاعلية بين المتلقي والنص. وهي آلية تتوضح من خلالها أهمية القارئ من ناحية وأهمية تفاعله مع النص من ناحية أخرى، في ذلك الإنتاج الدلالي.

وهذه الدراسة البحثية، قبل هذا وبعده، رؤية اجتهادية في إطار رؤى اجتهادية أخرى. وما أرجوه، هو أن تكون هذه الرؤية قد استطاعت أن توضح أو تضيف أو تصحح شيئا في موضوعها، أو أن تثير تساؤلا أو قضية يثريان هذا الموضوع أو ما يتعلق به.





الهوامش والمراجع والمصادر



أولاً: الهوامش

الباب الأول

(١)

(١) الآمدي/ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، جـ ١، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٣٩٢هـ ـ ١٩٧٢م، ص ٢١.

(٢) ديوان بشار/ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٣٧٦هـ ـ ١٩٥٧م، جـ ٤، ص ١٤٢.

(٣) ابن قتيبة/ الشعر والشعراء، جـ٢، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، مطابع دار المعارف بمصر، ط٢، ١٣٨٦هـ ـ ١٩٦٧م، ص ٧٩٨.

(٤) السابق ص ٧٩٨، ٧٩٩.

(٥) السابق ص ٧٩٩، ٨٠٠.

(٦) يوسف البديعي/ الصبح المنبي عن حيثية المتنبي. مكتبة عرفة بدمشق ـ ١٣٥٠هـ، ص ٢٣٣ـ ٢٣٤.

(٧) الآمدي/ الموازنة بين أبي تمام والبحتري، م س، ص ٢٧.

(٨) القاضي الجرجاني/ الوساطه بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ ـ ١٩٦٦م، ص ٦٨.

(٩) أحمد أمين/ الرمز في الأدب الصوفي، مجلة «الرسالة» ع ١٣١ ـ ١٩٣٦م، ص ٦.

(١٠) يوسف البديعي/ الصبح المنبي عن حيثية المتنبي. م س، ص٢٣٣ - ٢٣٤.

(١١) السابق ص ٢٣٤.

(١٢) شوقي ضيف/ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، ط٧، ص ٣١٣، ٣١٧.

(١٣) السابق ص ٣١٦.

(١٤) عبدالرحمن بن محمد القعود/ الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم. مطابع الفرزدق التجارية ـ الرياض. ط ١، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م ص ١٨٩.

(١٥) شوقي ضيف/ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، م س، ص ٢٣٩.

(١٦) عثمان موافي/ الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم: تاريخها وقضاياها. مؤسسة الثقافة الجامعية ـ الاسكندرية ص ٧٠.

(١٧) ابن رشيق/ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده جـ ١، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد. دار الجيل بيروت، ط٤، ١٩٧٢م، ص ١٩٦ - ١٩٧.

(١٨) عزالدين إسماعيل/ الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة - بيروت، ط٢، ١٩٧٢م، ص ١٤.

(١٩) السابق والصفحة.

(٢٠) إبراهيم رماني/ الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر،ص٢٢٨.

(٢١) راندل جاريل/ أزمة الشعر المعاصر، ترجمة: ماهر حسن فهمي. دار الوحدة العربية للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط وت بدون، ص٣٣.

(٢٢) عبد الواحد لؤلؤة/ ت.س. إليوت - الأرض اليباب: الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، ص ٢٢، ٢٣.

(٢٣) تيري ايغلتون/ نظرية الأدب. ترجمة: ثائر ديب، وزارة الثقافة سوريا، ١٩٩٥م، ص ٢٣٦.

(٢٤) السياب/ أنشودة المطر ، ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م، ص ٢٤٤.

(٢٥) حاتم الصكر/ قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، مجلة «فصول» م ١٥ ع ٣ خريف ١٩٩٦م، ص ٧٨.

(٢٦) محمد بنيس/ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر ـ بيروت، والمركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥م، ص ٢٥١.

(٢٧) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ١٩٩٦م، ص٣٨١.

(٢٨) السابق والصفحة.

(٢٩) محمد بنيس/ الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، جـ ٣، دار توبقال للنشر، ط١،١٩٩٠م، ص ١٩١.

(٣٠) بول فاليري/ الشعر والفكر المجرد: الرقص والسير. ترجمة: مصطفى رياض، مجلة (فصول) م٧، ع ١، ٢ أكتوبر ١٩٨٦/ مارس ١٩٨٧م ص ٣١٢.

(٣١) السابق والصفحة.

(٣٢) محمد أبو الأنوار/ الحوار الأدبي حول الشعر، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٧م، ص ٤٧٥.

(٣٣) السابق ص ٤٧٥، ٤٧٩، -٤٨٠.

(٣٤) محمد النويهي/ قضية الشعر الجديد، دار الفكر/ مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٧١م، ص١٦.

(٣٥) مصطفى ناصف/ مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب - القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٥١.

(٣٦) خالدة سعيد/ الملامح الفكرية للحداثة، مجلة «فصول» م ٤، ع ٣، إبريل مايو يونيو ١٩٨٤م، ص ٣١.

(٣٧) السابق والصفحة.

(٣٨) السابق ص ٣٢.

(٣٩) محمد شيّا/ الأدب والفن والفلسفة، مجلة «الفكر العربي» ع ٢٥، س ٤، يناير/ فبراير ١٩٨٢م، ص ١٢٢.

(٤٠) السابق والصفحة.

(٤١) السابق ص ١٢٣.

(٤٢) السابق ص ١٣٣، ١٣٥.

(٤٣) السابق ص ١٣٥.

(٤٤) السابق ص ١٣٦.

(٤٥) السابق ص ١٣٧.

(٤٦) وليام بتلر بيتس/ رمزية الشعر، ترجمة: مصطفى رياض، مجلة «فصول» م٧، ع١، ٢ أكتوبر ١٩٨٦/ مارس ١٩٨٧، ص ٣١٦.

(٤٧) ديوان البحتري، م١. تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف - القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٢٠٩.

(٤٨) محمد أبو الأنوار/ الحوار الأدبي حول الشعر، م س، ص ٣٥٣.

(٤٩) السابق ص ٣٢٩.

(٥٠) جهاد فاضل/ قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط١، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، ص٢٦٦- ٢٧٣.

(٥١) ديوان أبي تمام/ مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني - بيروت، ط١، ١٣٨٧هـ-١٩٦٨م، ص ٤٣.

(٥٢) جودت فخر الدين/ أدونيس: هاجس البحث والتأويل، مجلة «فصول» م ١٦، ع ٢، خريف ١٩٩٧م، ص١٨٢.

(٥٣) أدونيس/ زمن الشعر، دار العودة ـ بيروت، ط٣، ص ١٧٣.

(٥٤) السابق ص ١٧٣.

(٥٥) السابق والصفحة.

(٥٦) السابق والصفحة.

(٥٧) السابق والصفحة.

(٥٨) السابق ص ١٧٤.

(٥٩) السابق ص ١٧٤، ١٧٥.

(٦٠) إحسان عباس/ عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٥٠.

(٦١) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص ١٧٤.

(٦٢) زكريا إبراهيم/ بين الميتافيزيقا والشعر، مجلة «الآداب» ع٣، مارس ١٩٦٢م، ص ٢٢.

(٦٣) السابق والصفحة.

(٦٤) السابق والصفحة.

(٦٥) السابق والصفحة.

(٦٦) السابق والصفحة.

(٦٧) السابق ص ٢٢، ٢٤.

(٦٨) السابق ص ٢١.

(٦٩) مجلة (شعر) ع ١٩/ ١٩٦١م، ص ١٢٣ - ١٢٤.

(٧٠) مجلة (شعر) ع ٢٠/ ١٩٦١م ص ١٣١.

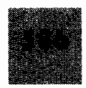
(٧١) س. موريه/ الشعر العربي الحديث/ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، ١٩٨٦م، ص ٤١٢.

(٧٢) جان برتليمي/بحث في علم الجمال.ترجمة: د.أنور عبدالعزيز،دار نهضة مصر،١٩٧٠م، ص ٥٢٣.

(٧٣) السابق ص ٥٢٤.

(٧٤) مجلة «فصول» م ١٦، ع ٢، خريف ١٩٩٧م، ص ٥٩.

(٧٥) أدونيس/ الأعمال الشعرية جـ ١، دار المدى للثقافة والنشر ـ سوريا، لبنان ١٩٩٦م، ص٤٧٣.



(٧٦) (الأربعاء) ملحق جريدة (المدينة)، ١٢ محرم ١٤١٧هـ ـ ٢٩ مايو ١٩٩٦م، ص ١٤.

(٧٧) جريدة «عكاظ»، الاثنين ٢٨ رمضان ١٤١٥هـ ـ ٢٧ فبراير ١٩٩٥م ع ١٠٤٣٠.

(٧٨) السابق.

(٧٩) أدونيس/ الأعمال الشعرية جـ ١، م س، ص ٢٧٠.

(٨٠) جريدة (الشرق الأوسط) ع ٥٩٣٤، الأحد ٢٦/ ٢/ ١٩٩٥م.

(٨١) ديفيد ديتشس/ مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، ١٩٦٧م، ص ٤٨٦.

(٨٢) صابر عبدالدايم/ الأدب الصوفي: اتجاهاته وخصائصه، دار المعارف، ط٢، ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م، ص ٤.

(٨٣) السابق ص ٢٣.

(٨٤) عادل أبو طالب/ الصوفية الشعرية في صالون الخليل بن أحمد الفراهيدي، مجلة (نزوى) العمانية، ع ١٥ يوليو ١٩٩٨م ـ ربيع الأول ١٤١٩هـ ص ٢٥١.

(٨٥) مجلة (البيان) الكويتية ع ٣٣٤، مايو ١٩٩٨م ص ٧٨ «حوار مع أدونيس».

(٨٦) السابق والصفحة.

(٨٧) السابق ص ٧٥.

(٨٨) خالدة سعيد/ الملامح الفكرية للحداثة، مجلة «فصول» م س، ص ٢٨.

(٨٩) مجلة (البيان) ع ٣٣٤، م س، ص ٧٨.

(٩٠) جبرا إبراهيم جبرا/ النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٢م، ص ٧٧.

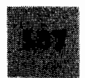
(٩١) السابق ص ٩٠.

(٩٢) أدونيس/ مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط٤، ١٩٨٣م، ص ١٣٠.

(٩٣) السابق ص ١٣٠ - ١٣٣.

(٩٤) إحسان عباس/ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة الكويت، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م، ص ٢٠٨.

(٩٥) أدونيس/ كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل. دار الآداب ـ بيروت ١٩٨٨م، ص ١٥.(٩٦) إحسان عباس/ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، م س، ص ٢٠٨.



(٩٧) مجلة (البيان) ع ٣٣٤، مايو ١٩٩٨م، م س، ص ٧٥.

(٩٨) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص ١٣٠، ١٣١.

(٩٩) محمد بن عبدالجبار بن حسن النفري/ كتاب المواقف، مكتبة الكليات الأزهرية، مطبعة الحلبي - مصر، ص ٧٢.

(١٠٠) أدونيس/ كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، م س، ص ٩٨.

(١٠١) محمد عفيفي مطر/ الأعمال الشعرية «ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي» دار الشروق - القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ص ٧٩.

(١٠٢) محيي الدين بن عربي/ الفتوحات المكية، السفر الأول. تحقيق: د.عثمان يحي. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ط٢، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م، ص٢٦٠.

(١٠٣) محمد عفيفي مطر/ الأعمال الشعرية «ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي»، م س، ص٨٠ ـ ٨١.

(١٠٤) إدوار الخراط/ قراءة في ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات، «فصول» م٤، ع ٤، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٤م، ص ٦٣.

(١٠٥) مجلة (البيان) ع ٣٣٤، مايو ١٩٩٨م، م س، ص ٧٥.

(١٠٦) محمد عبدالمطلب/ مناورات الشعرية. دار الشروق، ط٢، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٦م، ص١٩.

(١٠٧) جريدة (اليوم) ع ٧٧٣٨ الاثنين ١٥ ربيع الأول ١٤١٥هـ ٢٢ أغسطس ١٩٩٤م.

(١٠٨) مجلة (الموقف الأدبي) ع ١٢٦ - ١٩٨١م ص ١٥.

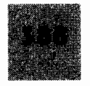
(١٠٩) ديوان ابن الفارض. تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب - بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، ص ١٧٩.

(١١٠) السابق ص ١٣٣.

(١١١) (فصول) م ١٦، ع ٢، خريف ١٩٩٧م ص ٦١.

(١١٢) أبو عبدالرحمن محمد بن الحسين السلمي/ المقدمة في التصوف وحقيقته. تحقيق: يوسف زيدان، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م، ص٣١.

(١١٣) نقلا عن: يوسف زيدان/ الشعر الصوفي المعاصر.مجلة «فصول» م١٥، ع٣، خريف ١٩٩٦م، ص ١٥٢.



(١١٤) ديوان ابن الفارض، م س، ص ١٤٢.

(١١٥) كولن ولسون/ الشعر والصوفية، دار الآداب ـ بيروت، ط٢، ١٩٧٩م، ص ٤٢.

(١١٦) عبدالعزيز حمودة/ المرايا المحدبة، عالم المعرفة ـ الكويت، ١٩٩٨م، ص ٢١٨.

(١١٧) أدونيس/ الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط٢، ١٩٩٥م ص ٢٥.

(١١٨) أدونيس/ الثابت والمتحول جـ ٤، دار الساقي، ط وت بدون، ص ١٨٤.

(١١٩) السابق والصفحة.

(١٢٠) مجلة «البيان» ع ٣٣٤، مايو ١٩٩٨م، م س، ص ٧٦.

(١٢١) أدونيس/ فاتحة لنهايات القرن. دار العودة ـ بيروت، ط ١، ١٩٨٠م ص٢٦٧.

(١٢٢) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص ٣٨٥.

(١٢٣) السابق ص ٣٨٣.

(١٢٤) أدونيس/ الصوفية والسوريالية، م س، ص ١٣٧.

(١٢٥) (إضاءة ٧٧) ابريل ١٩٨٣م (نقلا عن مجلة «فصول» م ٤، ع ٤، ص ٦٣).

(١٢٦) محمد عبدالحي/ الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، ١٩٧٧م، ص ٨٧.

(١٢٧) السعيد الورقي/ لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، ط٣، ١٩٨٤م، ص ١٤١.

(١٢٨) ارنست فيشر/ ضرورة الفن، ترجمة: مشال سليمان، دار الحقيقة ـ بيروت، ص١١٧، ١١٨.

(١٢٩) عز الدين إسماعيل/ الشعر العربي المعاصر، م س، ص ١٩٥.

(١٣٠) إبراهيم رماني/ الغموض في الشعر العربي الحديث، م س، ص ٢٨٨.

(١٣١) السابق والصفحة.

(١٣٢) رجاء عيد/ دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف ـ الاسكندرية، ط وت بدون، ص ٢٠٣.

(١٣٣) علي البطل/ الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط٣، ١٩٨٣م، ص ٣٣ وبعدها.

(١٣٤) أنس داود/ الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٢م، ص ١٤.

(١٣٥) ديوان ابن الرومي، جـ٣، تحقيق: د.حسين نصار. الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مطبعة دار الكتب، ١٩٧٦م، ص ١٢١٣.

(١٣٦) عزالدين إسماعيل/ الشعر العربي المعاصر، م س، ص ٢٣٠.

(١٣٧) إحسان عباس/ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، م س، ص١٦٥.

(١٣٨) عز الدين إسماعيل/ الشعر العربي المعاصر، م س، ص ٢٣٢.

(١٣٩) مجلة (عالم الفكر) م ٤، ع ٢، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٧٣م ص ٥٢، هامش ٧١.

(١٤٠) محمد عبدالحي/ الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر، م س، ص ٤٩.

(١٤١) ديوان عبدالرحمن شكري. منشأة المعارف ـ الاسكندرية، ط١، ١٩٦٠م، ص٣٤٣ - ٣٤٤.

(١٤٢) محمد عبدالحي/ الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر، م س، ص ٥٥.

(١٤٣) السابق ص ٦٢.

(١٤٤) السابق ص ٢١.

(١٤٥) ديوان عبدالرحمن شكري. م س، ص ١٠٦.

(١٤٦) عباس محمود العقاد/ ساعات بين الكتب.المكتبة العصرية - بيروت، ١٩٧٩م، ص٦٢٣ - ٦٢٨.

(١٤٧) مجلة (أبوللو) الأعداد: سبتمبر ١٩٣٢م، ص٢٧ ـ ٣١، وأكتوبر ١٩٣٢م، ص١١٣ ـ ١٢٤، ونوفمبر ١٩٣٢م، ص٢٦٠ ـ ٢٦٤.

(١٤٨) مجلة (فصول) م ١٥، ع ٣، خريف ١٩٩٦م ص ٦٤.

(١٤٩) أدونيس/ الأعمال الشعرية جـ ٢، دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦م، ص ٦٩ ـ٧٠.

(١٥٠) أنشودة المطر، م س، ص ٩.

(١٥١) ديوان عبدالوهاب البياتي/ (المجلد الأول) دار العودة بيروت، ط٤، ١٩٩٠م، ص ٢١٩.

(١٥٢) (فصول) م ١٥، ع ٣، خريف ١٩٩٦م ص ١٢٣.

(١٥٣) السابق والصفحة.

(١٥٤) شكري عياد/ البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، ط ١، القاهرة ١٩٥٩م، ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

(١٥٥) محمود العبطه المحامي/ بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره. مطبعة المعارف ـ بغداد، ١٩٦٥م، ص٨٦ ـ ٨٧. نقلا عن: علي البطل/ شبح قايين بين ايدث سيتول وبدر شاكر السياب: قراءة تحليلية مقارنة. دار الأندلس ـ بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، ص٧٤.

(١٥٦) إرنست فيشر/ ضرورة الفن، م س، ص ١١٦.

(١٥٧) السابق والصفحة. .

(١٥٨) مجلة «فصول» م ٤، ع ٤، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤م ص ٩٨.

(١٥٩) أدونيس/ أبجدية ثانية، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٤م، ص ١٤٤.

(١٦٠) إرنست فيشر/ ضرورة الفن، م س، ص ١٢٠.

(١٦١) جريدة «الحياة» السبت ٧ أغسطس ١٩٩٩م - ٢٥ ربيع الآخر ١٤٢٠هـ، ع. ١٣٣.

(١٦٢) عز الدين إسماعيل/ الشعر العربي المعاصر، م س، ص ٢٢٣.

(١٦٣) محمد عبدالحي/ الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر، م س، ص ٩١.

(١٦٤) عز الدين إسماعيل/ الشعرالعربي المعاصر، م س، ص ٢٢٣.

(١٦٥) جريدة «اليوم» ١٠ رجب ١٤١٥هـ ١٢ ديسمبر ١٩٩٤م ع ٧٨٥.

(١٦٦) السياب/ شناشيل ابنة الجلبي وإقبال ،دار الطليعة ـ بيروت، ط٣، ١٩٦٧م ، ص ١١.

(١٦٧) إحسان عباس/ بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة بيروت، ط٢، ١٩٧٢م، ص ٢٠١.

(١٦٨) ديوان «أنشودة المطر»، م س، ص٢١٧ - ٢١٨.

(١٦٩) مجلة «فصول» م ٤، ع ٤، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٤م ص ٩٨.

(١٧٠) غالي شكري/ شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م، ص ٣٥.

(١٧١) ديوان «أنشودة المطر»، م س، ص ١٩٩.

(١٧٢) السابق ص٤٣ ـ ٤٦.

(١٧٣) ديوان عبدالوهاب البياتي، م٢، دار العودة ـ بيروت، ط٤، ١٩٩٠م، ص ١٢٥.

(١٧٤) عزالدين إسماعيل/ الشعر العربي المعاصر، م س، ص ٢٠٠.

(١٧٥) محمد مندور/ في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ص ١٨.

(١٧٦) السابق ص ٣٠.

(١٧٧) السابق ص ٣٤.

(١٧٨) مجلة «فصول» م ٤، ع ٣، ابريل/ مايو/ يونيه ١٩٨٤م ص ٣٢.

(١٧٩) مجلة «فصول» م ١٥، ع ٣، خريف ١٩٩٦م ص ١٢٧.

(١٨٠) السابق والصفحة.

(١٨١) شكري عياد/ الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م، ص ٨٠.

(١٨٢) السابق والصفحة.

(١٨٣) يوسف الخال/ الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط١، ١٩٧٨م، ص ٩٢.

(١٨٤) جهاد فاضل/ قضايا الشعر الحديث، م س، ص ٤١٢.

(١٨٥) السابق والصفحة.

(١٨٦) أبو بكر الصولي/ أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر وآخرين، المكتب التجاري بيروت، ط وت بدون، ص٤.

(٢)

(١) منيف موسى/ الشعر العربي الحديث في لبنان، بحث في: شعراء لبنان الجدد (مرحلة مابين الحربين العالميتين) دار العودة - بيروت، ط١، ١٩٨٠م، ص ٢١ - ٢٢.

(٢) ميخائيل نعيمه/ الغربال، دار صادر ـ دار بيروت، ط٧، ١٩٦٤م، ص ١٢٦.

(٣) السابق ص ٢٩.

(٤) منيف موسى/ الشعر العربي الحديث في لبنان، م س، ص ٢٨٣.

(٥) جبرا إبراهيم جبرا/ الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٧٩م، ص ٨.

(٦) جريدة «اليوم» الخميس ١٧رجب ١٤١٧هـ - ٢٨ نوفمبر ١٩٩٦م عدد ٨٥٦٧. (مقالة: من التفعيلة إلى قصيدة النثر).

(٧) أدونيس/ الشعرية العربية، دار الآداب - بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص ٨٦.

(٨) جريدة «الجزيرة» الأحد ١٢ شعبان ١٤١٧هـ الموافق ٢٢ ديسمبر ١٩٩٦م، ع ٨٨٥١. (مقال: رياض فاخوري/ لحظة ولادة الحداثة والفن التكعيبي).

(٩) عبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط، ١٩٧٢م، ص ٢٣٩.

(١٠) مجلة (المنهل) ع٥٣٠م ٥٧، شوال/ القعده ١٩١٦هـ - فبراير/ مارس ١٩٩٦م ص ٢٣٤. (مقالة: التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث).

(١١) س. موريه/ الشعر العربي الحديث، م س، ص٢٨٧، ٣٠٠، ٣١٨، ٣٢٧، ٣٣٥، ٣٤٨. ومحمد حسين الأعرجي/ مقالات في الشعر العربي المعاصر، دار وهران للدراسات والنشر - قبرص، ط١٩٨٥م، ص ٦٢. ومحمد لطفي اليوسفي/ في بنية الشعر العربي المعاصر، سرار للنشر - تونس، ط١٩٨٥م، ص١٥١ .

(١٢) نازك الملائكة/ مقدمتها لديوانها «شظايا ورماد». المكتب التجاري - بيروت، ط٢، ١٩٥٩م، ص١٣.

(١٣) المجلة العربية للثقافة، ع ٣٠، س١٥ شوال ١٤١٦هـ - مارس ١٩٩٦م ص ١١١.

(١٤) مجلة «فصول» م١٥ ع٣ خريف ١٩٩٦م ص١٢٥. (مقالة: محمود أمين العالم/ إطلالة على الدلالة العامة لشعر رفعت سلام خاصة في ديوانه: هكذا قلت للهاوية).

(١٥) السابق ص١٢٥ - ١٢٦.

(١٦) السابق ص ١٢٦.

(١٧) السابق والصفحة.

(١٨) مجلة «فصول» م٣، ع٤، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٣م ص ٢٩٥. (مقالة: أحمد عبدالعزيز/ أثر فيديريكو جارثيا لوركا في الأدب العربي المعاصر).

(١٩) نشرة أضواء: بدر شاكر السياب - الرجل والشاعر. بيروت (إصدار المنظمة العالمية لحرية الثقافة بإشراف سيمون جارجي) ص٣٨ - ٤٠. نقلا عن: علي البطل/ شبح قايين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السياب، م س، ص٧١.

(٢٠) محمود العبطة المحامي/ بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، م س، ص٨٣. نقلا عن: علي البطل/ شبح قايين، م س، ص٧٣.

(٢١) علي البطل/ شبح قايين، م س، ص٧٤ ـ ٧٥ .

(٢٢) أنس داود/ الأسطورة في الشعر العربي الحديث، م س، ص ٢٠٧ .

(٢٣) إحسان عباس/ بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، م س، ص ٣٠٦.

(٢٤) ديوان صلاح عبدالصبور. دار العودة - بيروت، ط٤، ١٩٨٣م، ص٦٥.

(٢٥) فائق متى/ إليوت. دار المعارف - القاهرة ١٩٦٦م، ص٢٥٢.

(٢٦) ديوان صلاح عبدالصبور. دار العودة - بيروت، ط٤، ١٩٨٣م، م س، ص٥٧.

(٢٧) عبدالوهاب البياتي/ كلمات لاتموت، دار الآداب، ط٢، ١٩٦٩م، ص ٧٩.

(٢٨) مجلة «فصول»، م١٥، ع٣، خريف ١٩٩٦م، ص ٧١. (مقالة: خلدون الشمعه/ المثاقفة الإليوتية).

(٢٩) محمد بنيس/ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها جـ ٣، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٠م، ص٢١٣.

(٣٠) س. موريه/ الشعر العربي الحديث: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، م س، ص ٣٤٩.

(٣١) عابد خزندار/ حديث الحداثة، المكتب المصري الحديث، ط١، ١٩٩٠م، ص ١٨، ٢١.

(٣٢) مجلة «فصول» م١٥، ع٣، خريف ١٩٩٦م ص١٢٨. (مقالة: محمد عواد/ الأرض اليباب وأنشودة المطر: معالم بارزة في طريق الحداثة).

(٣٣) السابق والصفحة.

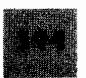
(٣٤) علي أدهم/ فصول في الأدب والنقد والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م، ص٤٨ .

(٣٥) محمد النويهي/ قضية الشعر الجديد، م س، ص١٥.

(٣٦) محمد حسين الأعرجي/ مقالات في الشعر العربي المعاصر، م س، ص٦٣.

(٣٧) وليد إبراهيم قصاب/ الحداثة في الشعر العربي المعاصر: حقيقتها وقضاياها، ضمن كتاب «التجديد في القصيدة العربية المعاصرة» م٢، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، ص٥٣.

(٣٨) جريدة «الوطن» الكويتية، الثلاثاء، غرة رجب ١٤١٤هـ - ١٤ ديسمبر ١٩٩٣م.



(٣٩) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، مركز الإنماء الحضاري، ط٢، ١٩٩٥م، ترجمة. مؤيد فوزي حسن ص٢٣.

(٤٠) مارشال بيرمان/ حداثة التخلف: تجربة الحداثة. ترجمة: فاضل جتكر، دار كنعان للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣م، ص ٨ .

(٤١) هنري لوفيفر/ ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٣م، ص٢٥ .

(٤٢) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص٧٦ .

(٤٣) السابق ص٧٧، ٨٥

(٤٤) عابد خزندار/ حديث الحداثة، م س، ص ١٧ .

(٤٥) السابق والصفحة.

(٤٦) مارشال بيرمان/ حداثة التخلف: تجربة الحداثة، م س، ص٨ .

(٤٧) مجلة «فصول» م٤ ع٣، إبريل/ مايو/ يوليه ١٩٤٨م، ص١٤. (مقالة: محمد برادة/ اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة) .

(٤٨) السابق ص٤١ .

(٤٩) أنطوان كمبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس. ترجمة: محمد عضيمة، دار المواقف للنشر والتوزيع - اللاذقية، ط١، ١٩٩٣م، ص٧٠ .

(٥٠) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص, ١٢٩ .

(٥١) السابق ص١٣١ .

(٥٢) هنري لوفيفر/ ما الحداثة، م س، ص٤٠ .

(٥٣) أنطوان كمبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص ٩، ١٠ .

(٥٤) (فصول) م٤ ع٣، م س، ص١٢ .

(٥٥) السابق ص١٣ .

(٥٦) أنطوان كمبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص١١ .

(٥٧) السابق ص٢٣ .

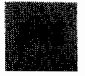
(٥٨) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص١٠٥ .

(٥٩) السابق ص٣٦، ٣٧ .

(٦٠) السابق ص٥٠ .

(٦١) السابق ص٥١ .

(٦٢) السابق ص٥٢ .



(٦٣) السابق ص٧٥ .

(٦٤) السابق والصفحة .

(٦٥) السابق ص٧٦ .

(٦٦) السابق والصفحة .

(٦٧) مارشال بيرمان/ حداثة التخلف، م س، ص٥، ٦ .

(٦٨) السابق ص٦ .

(٦٩) السابق والصفحة .

(٧٠) هنري لوفيفر/ ما الحداثة، م س، ص٣٨ .

(٧١) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص١٠٧ .

(٧٢) السابق والصفحة .

(٧٣) م.ل.روزنتال/ شعراء المدرسة الحديثة. ترجمة: جميل الحسيني، المكتبة الأهلية ـ بيروت، ١٩٦٣م، ص١٦٦ .

(٧٤) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص٩٤ .

(٧٥) يمنى العيد/ الكتابة تحول في التحول، دار الآداب - بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص. ٣٤ .

(٧٦) مارشال بيرمان/ حداثة التخلف، م س، ص. ١٢٤.

(٧٧) هنري لوفيفر/ ما الحداثة، م س، ص. ١٨.

(٧٨) السابق ص١٩ .

(٧٩) أنطوان كمبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص٢٤، ٢٥ .

(٨٠) عابد خزندار/ حديث الحداثة، م س، ص٤٩ .

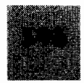
(٨١) السابق الصفحة .

(٨٢) هذه المقولة جملة من «البيان الشيوعي» لكارل ماركس. واتخذ منها الكاتب الأمريكي «مارشال بيرمان» عنوان كتابه «كل ما هو صلب يتحول إلى أثير» مجلة (الكرمل) ع٥١، ربيع ١٩٩٧م، ص٦٦ .

(٨٣) الحداثة (نصوص مختارة). إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م، ص١٥ .

(٨٤) السابق ص١٦ .

(٨٥) المجلة العربية للعلوم الإنسانية/ جامعة الكويت، ع٦١، س١٦ شتاء ١٩٩٨م ص ٢٨٩ .



(٨٦) مارشال بيرمان/ حداثة التخلف، م س، ص٢٥ .

(٨٧) أكتافيو باث/ هل أصبحت الحداثة تراثا أم هي تراث ضد نفسه؟. ترجمة: أسامه أسبر، «الحياة» الإربعاء ٢٧ أكتوبر ١٩٩٩م - ١٨ رجب ١٤٢٠هـ، ع١٣٣٨١ .

(٨٨) التجربة الخلاقة/ س.م.بورا ترجمة: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط٢، ١٩٨٦م، ص١١٢ .

(٨٩) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص٥٤ .

(٩٠) مارشال بيرمان/ حداثة التخلف، م س، ص٢٠ .

(٩١) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص٢٥ .

(٩٢) السابق والصفحة .

(٩٣) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب. ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون - بغداد، ١٩٨٩م، ص٣٧ .

(٩٤) عبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص١٣٤ .

(٩٥) أنطوان كمبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص٢٩ .

(٩٦) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث، م س، ص٣٨ .

(٩٧) مايكل.هـ.ليفنسن/ أصول أدب الحداثة. ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٩٢م، ص٩٢ .

(٩٨) عبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص١١٩ .

(٩٩) تيري ايغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٠٥، ١٠٦ .

(١٠٠) مجلة (فصول) م٤ ع٤ س١٩٨٤م ص١١. (مقالة: صالح جواد الطعمه/ الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة) .

(١٠١) جريدة «الشرق الأوسط» الاثنين ٣١/ ١٠/ ١٩٩٤م ع٥٨١٦. ولمعرفة المزيد عن أصول مصطلح «ما بعد الحداثة» وتاريخه يرجع إلى: مجلة الكرمل، عدد ٥١، ربيع١٩٩٧م، ص١٣ .

(١٠٢) ميشال فوكو/ ماهي الأنوار، مجلة «فكر ونقد»، س١، يناير ١٩٩٨م، ع٥، ص١٤٠ .

(١٠٣) إيهاب حسن/ نحو مفهوم لـ «ما بعد الحداثة»، مجلة «الكرمل» ع٥١، ربيع ١٩٩٧م، ص١٥ .

(١٠٤) سمير أمين/ تجاوز الحداثة أم تطويرها؟ مجلة «الكرمل» ع٥١، م س، ص٣١ .

(١٠٥) أدونيس/ حداثة الشيء أم حداثة الإنسان. مجلة «أبواب» صيف ١٩٩٤م، دار الساقي، ع١، ص١٥٠ .

(١٠٦) الحداثة (نصوص مختارة). إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي، م س، ص٥ .

(١٠٧) جان - فرانسوا ليوتار/ الوضع مابعد الحداثي. ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٤م، ص١٠٨ .

(١٠٨) السابق ص٩ .

(١٠٩) إيهاب حسن/ نحو مفهوم لـ «ما بعد الحداثة»، مجلة «الكرمل» ع٥١، م س، ص١٣ .

(١١٠) جريدة «الحياة» الاثنين أغسطس ١٩٩٧م ـ ٨ ربيع الآخر ١٤١٨هـ، ع ١٢٥٨٢، مقالة «أدب مابعد الحداثة بين جون بارث وامبرتو إيكو/ علي الشوك». ومجلة «الكرمل» ع٥١، م س، ص٥٠ .

(١١١) السابق .

(١١٢) السابق .

(١١٣) الحداثة (نصوص مختارة). إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبدالسلام بن عبد العالي، م س، ص١٢١ .

(١١٤) جريدة «الشرق الأوسط» الاثنين ٣١/ ١٠/ ١٩٩٤م ع ٥٨١٦ .

(١١٥) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص ٢٨ ـ ٢٩ .

(١١٦) السابق ص ٢٣ .

(١١٧) السابق ص ٣٨ .

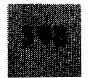
(١١٨) السابق ص ٥١ .

(١١٩) علي الشوك/ أدب ما بعد الحداثة بين جون بارث وامبرتو ايكو. «الحياة» الإثنين ١١ أغسطس ١٩٩٧م ـ ٨ ربيع الآخر ١٤١٨هـ، ع١٢٥٨٢ .

(١٢٠) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص ٢٦ .

(١٢١) السابق ص ٥٠ .

(١٢٢) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ حركة الحداثة جـ٢. ترجمة: عيسى سمعان، وزارة الثقافة ـ سوريا، ط٢، ١٩٩٨م، ص٧٦ .



(١٢٣) بيير ف.زيما/ التفكيكية. تعريب: أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م، ص٢٤ - ٢٨.

(١٢٤) محمد غنيمي هلال/ الأدب المقارن، دار العالم العربي، ط٣، ١٩٧٣م، ص ٢٩.

(١٢٥) محمد مندور/ فن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م، ص ٥٩.

(١٢٦) بسام ساعي/ حركة الشعر الحديث في سوريا، دار المأمون للتراث ـ دمشق، ط١، ١٣٩٨هـ ـ ١٩٧٨م، ص ٤٤١.

(١٢٧) إحسان عباس/ فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٩م، ص٩٩.

ولعل مما يفيد في هذا أن إحسان عباس في «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» ـ ص١٦، يذكر أن قصيدة محمود حسن إسماعيل [الرومانسي] «من خريف العمر» تبشر بإيحاءات سريالية.

(١٢٨) إحسان عباس/ فن الشعر، م س، ص ٦٠.

(١٢٩) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص ١٥٥.

(١٣٠) أنّا بلكيان/ الرمزية: دراسة تقويمية. ترجمة: الطاهر أحمد مكي وغادة الحفني، دار المعارف، ط١، ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٥م، ص ١٩٩.

(١٣١) سوزان برنار/ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا. ترجمة زهير مجيد مغامس، دار المأمون ـ بغداد، ١٩٩٣م، ص ١٢٤.

(١٣٢) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص ٣١٧.

(١٣٣) مجلة «الشعر» (إصدار دار مجلة الإذاعة والتلفزيون) ع٢، ابريل ١٩٧٦م ص ١٢٠.

(١٣٤) مجلة «القاهرة» ع٣١، الثلاثاء ٣سبتمبر ١٩٨٥م ـ ١٨ذوالحجة ١٤٠٥هـ ص ٣٣.

(١٣٥) غالي شكري/ شعرنا الحديث إلى أين، م س، ص ١٤.

(١٣٦) السابق والصفحة.

(١٣٧) أنطوان كمبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص ٢٣.

(١٣٨) عبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص ٥٣.

(١٣٩) السابق والصفحة.

(١٤٠) السابق والصفحة.

(١٤١) غالي شكري/ شعرنا الحديث إلى أين، م س، ص ١٤.

(١٤٢) لاسل ابر كرومبي/ قواعد النقد الأدبي. ترجمة: محمد عوض محمد، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، ط٢، ١٩٨٦م، ص١٧٤ ـ ١٧٥ .

(١٤٣) مصطفى ناصف/ مشكلة المعنى في النقد الحديث، م س، ص ٨٤، ٨٥، ٨٦.

(١٤٤) جون كوين/ بناء لغة الشعر. ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٣م، ص ١٩٦.

(١٤٥) إرنست فيشر/ ضرورة الفن، م س، ص ٦٥.

(١٤٦) جان برتليمي/ بحث في علم الجمال، م س، ص ٢٧٨.

(١٤٧) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص ٣٩.

(١٤٨) أدونيس/ الثابت والمتحول جـ ٤، م س، ١٧٩.

(١٤٩) عبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص ٥٠، ٥١.

(١٥٠) محمد غنيمي هلال/ الرومانتيكية، دار العودة ـ بيروت، ط٦، ١٩٨١م، ص٩١.

(١٥١) السابق ص ٩٤.

(١٥٢) السابق ص ١٠٤.

(١٥٣) مجلة «الآداب» مارس ١٩٦٦م ع٣ ص١٣٩ (مقالة: فاضل ثامر/ حول ظاهرة الغموض في الشعر الجديد).

(١٥٤) السابق والصفحة .

(١٥٥) عز الدين إسماعيل/ الشعر العربي المعاصر، م س، ص ١٩ .

(١٥٦) عبدالعزيز المقالح/ أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل. دار الآداب ـ بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص ١٠٤.

(١٥٧) محمد بنيس/ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها جـ ٢، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٠م، ص ٢٦.

(١٥٨) خليل مطران (قصائد اختارها وقدم لها أحمد عبدالمعطي حجازي)، دار الآداب - بيروت، ط٢، ١٩٧٩م، ص ٢٣ .

(١٥٩) نذير العظمة/ مدخل إلى الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي ـ جدة، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م، ص ٦٧ .

(١٦٠) أدونيس/ الثابت والمتحول جـ٤، م س، ص ١٤٦.

(١٦١) السابق والصفحة .

(١٦٢) أحمد زكي أبو شادي/ الشفق الباكي. المطبعة السلفية، ١٣٤٥هـ ـ ١٩٢٦م، ص١٢٠٩.

(١٦٣) السابق ص١٢١٦.

(١٦٤) السابق ص ١٢١١.

(١٦٥) السابق ص١٢٣٤ - ١٢٣٥.

(١٦٦) درويش الجندي/ الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٨م، ص ٤٠٥.

(١٦٧) مثل عبدالملك مرتاض في بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة ـ بيروت،١٩٨٦م، ص٢١. ومثل درويش الجندي في الرمزية في الأدب العربي، ص ٩٥.

(١٦٨) عبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص ٩٠ - ٩١.

(١٦٩) درويش الجندي/ الرمزية في الأدب العربي، م س، ص ٧٠ - ٧١.

(١٧٠) أنطون غطاس كرم/ الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف ـ بيروت، ١٩٤٩م، ص ٢٣.

(١٧١) السابق ص ٢٣ - ٢٦.

(١٧٢) درويش الجندي/ الرمزية في الأدب العربي، م س، ص ٤٢٦.

(١٧٣) محمد غنيمي هلال/ الأدب المقارن، م س، ص١٠.

(١٧٤) وليد إبراهيم قصاب/ الحداثة في الشعر العربي المعاصر: حقيقتها وقضاياها، ضمن كتاب (التجديد في القصيدة العربية المعاصرة) م٢، إصدار مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، م س، ص٦٠.

(١٧٥) الرؤيا الإبداعية (مجموعة مقالات) أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر ترجمة: أسعد حليم، نهضة مصر، ١٩٦٦م، ص٣٥.

(١٧٦) أنطون غطاس كرم/ الرمزية والأدب العربي الحديث، م س، ص ٥٧.

(١٧٧) محمد فتوح أحمد/ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف ـ القاهرة. ط٢، ١٩٧٨م، ص٧٠.

(١٧٨) السابق ص٨٠.

(١٧٩) السابق ص ١١٩.

(١٨٠) عابد خزندار/ حديث الحداثة، م س، ص ٢١٣.

(١٨١) رجاء عيد/ دراسة في لغة الشعر، م س، ص ٤٢.

(١٨٢) مصطفى ناصف/ دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، ط٣، ١٩٨٣، ص ١٣١.

(١٨٣) ياسين الأيوبي/ مذاهب الأدب (الرمزية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ص٦٠.

(١٨٤) درويش الجندي/ الرمزية في الأدب العربي، م س، ص ١٠٦.

(١٨٥) السابق والصفحة.

(١٨٦) إحسان عباس/ فن الشعر، م س، ص١٧٨ .

(١٨٧) السابق ص ٦٨ - ٦٩ .

(١٨٨) ياسين الأيوبي/ مذاهب الأدب (الرمزية)، م س، ص٣٤.

(١٨٩) السابق والصفحة.

(١٩٠) أنطون غطاس كرم/ الرمزية والأدب العربي الحديث، م س، ص ٣، ٥٩ .

(١٩١) أنّا بلكيان/ الرمزية، ترجمة: الطاهر مكي، م س، ص ١٨١ .

(١٩٢) محمد غنيمي هلال/ الأدب المقارن، م س، ص ٣٧٤ .

(١٩٣) درويش الجندي/ الرمزية في الأدب العربي، م س، ص ١١٤، ١١٥ .

(١٩٤) عمر الدسوقي/ المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، ط٥، ص٢٧٧، ٢٧٨ .

(١٩٥) إيليا الحاوي/ الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة - بيروت، ط٢، ١٩٨٣م، ص ١١، ١٣ .

(١٩٦) بطرس البستاني/ أدباء العرب، جـ٣، دار مارون عبود، توزيع دار الجيل - بيروت، ١٩٧٩م، ص ٢٥٦.

(١٩٧) درويش الجندي/ الرمزية في الأدب العربي، م س، ص ٤٣٨ وبعدها .

(١٩٨) أنطون غطاس كرم/ الرمزية والأدب العربي الحديث، م س، ص ١١٥ .

(١٩٩) عبدالله الحامد العلي الحامد/ في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، دار الكتاب السعودي - الرياض، ط٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٦٨م، ص١٣٣.

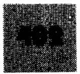
(٢٠٠) درويش الجندي/ الرمزية في الأدب العربي، م س، ص ٤١٧، وأنطون غطاس كرم/ الرمزية والأدب العربي الحديث، م س، ص ١١٥ .

(٢٠١) محمد مندور/ فن الشعر، م س، ص ٧٣ - ٧٤ .

(٢٠٢) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص ١٦٠ .

(٢٠٣) محمد أبو الأنوار/ الحوار الأدبي حول الشعر، م س، ص ٣٥٢ .

(٢٠٤) درويش الجندي/ الرمزية في الأدب العربي، م س، ص ٤٠٦ .



(٢٠٥) ياسين الأيوبي/ مذاهب الأدب (الرمزية)، م س، ص ١٣٢.

(٢٠٦) السابق ص ١٥٠. ومنيف موسى في كتابه (الشعر العربي الحديث في لبنان ص ٢٦) يسمي القصيدة «النسيم الأسود».

(٢٠٧) منيف موسى/ الشعر العربي الحديث في لبنان، م س، ص ٢٦.

(٢٠٨) درويش الجندي/ الرمزية في الأدب العربي، م س، ص ٤١٧.

(٢٠٩) سعيد عقل/ مقدمة (المجدلية) ط ٢ ص ١٧.

(٢١٠) أنطون غطاس كرم/ الرمزية والأدب العربي الحديث، م س، ص ١٥٤، ١٤٩.

(٢١١) مجلة «المقتطف»، ١٩٣٨، مجلد ٩٢جـ ٤٠.

(٢١٢) أنطون غطاس كرم/ الرمزية والأدب العربي الحديث، م س، ص١١٨.

(٢١٣) السابق ص١٢٩.

(٢١٤) عاطف جوده نصر/ النص الشعري ومشكلات التفسير. مكتبة الشباب، ١٩٨٩م، ص١٩٧.

(٢١٥) ديوان: «المجد للأطفال والزيتون» ـ مكتبة المعارف، بيروت ١٩٥٨م ص٥.

(٢١٦) الأعمال الشعرية، المجلد الثالث، دار المدى للثقافة والنشر، ط٤، ١٩٩٥م ص٤٤١.

(٢١٧) الأعمال الشعرية، ج١ (أغاني مهيار الدمشقي) دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦م، ص٣١٧

(٢١٨) السابق ص٨١.

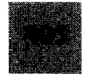
(٢١٩) ديوان محمد عمران. دار طلاس ـ دمشق، ط١، ١٩٨٩م، جـ١، ص٢٣٤ ـ ٢٣٥.

(٢٢٠) أيمن أبو أشعر/ صندوق الدنيا، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، م١٩٧٢.

(٢٢١) مجموعة مؤلفين/ الشعرية الأوروبية وديكتاتورية الروح. ترجمة: ظبية خميس، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – الشارقة، ط١، ١٩٩٣م.

(٢٢٢) السابق ص٥٣، ٥٤.

(٢٢٣) البيريس/ الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين. ترجمة: جورج طرابيشي. منشورات عويدات ـ بيروت، ط١، ١٩٦٥م، ص١٦٣.



(٢٢٤) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب، م س، ص١١٥.

(٢٢٥) إيليا الحاوي/ الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، م س، ص٢١٥، ٢٢١.

(٢٢٦) أنطوان كمبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص٨٦.

(٢٢٧) جبرا إبراهيم جبرا/ الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط٢، ١٩٨٠م، ص٥٠ .

(٢٢٨) البيريس/ الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، م س، ص١٦٧.

(٢٢٩) السابق ص١٥٩.

(٢٣٠) محمد فتوح أحمد/ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، م س، ص٧٩.

(٢٣١) جون كوين/ بناء لغة الشعر، م س، ص٢٦٧ .

(٢٣٢) إيليا الحاوي/ الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، م س، ص٩٧.

(٢٣٣) أنطون غطاس كرم/ الرمزية والأدب العربي الحديث، م س، ص٥٦ .

(٢٣٤) إيليا الحاوي/ الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، م س، ص٢٢٣.

(٢٣٥) أنطوان كمبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص٩٢ - ٩٣ .

(٢٣٦) إسماعيل رسلان/ الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة، ص٤٠.

(٢٣٧) جون كوين/ بناء لغة الشعر، م س، ص٢٠٦.

(٢٣٨) جريدة «الشرق الأوسط»/ الجمعة ١٣/ ٨/ ١٩٩٣م عدد ٥٣٧٢.

(٢٣٩) جان برتليمي/ بحث في علم الجمال، م س، ص٧٣، ١١٨.

(٢٤٠) مجموعة مؤلفين/ الوعي والإبداع. ترجمة: رضا الظاهر، مركز الأبحاث والدراسات الإشتراكية في العالم العربي، ط١، ١٩٨٥م، ص٢٧٥ .

(٢٤١) جهاد فاضل/ قضايا الشعر الحديث، م س، ص١٧٤ .

(٢٤٢) أنطوان كمبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص٨٦، ٨٧ .

(٢٤٣) مجلة «القاهرة» الثلاثاء ٣سبتمبر ١٩٨٥م - ١٨ ذو الحجة ١٤٠٥هـ، ع٣١ ص٣٢.

(٢٤٤) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب، م س، ص١١٦ .



(٢٤٥) خيرة حُمر العين/ جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦م، ص٥٤ .

(٢٤٦) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث، م س، ص١١٨، ١٥٣ .

(٢٤٧) جون كوين/ بناء لغة الشعر، م س، ص١٥٥ .

(٢٤٨) شكري محمد عياد/ اللغة والإبداع، International Press، ط١، ١٩٨٨م، ص٧٠ .

(٢٤٩) مجلة «نزوى» ع١٥، يوليو ١٩٩٨م - ربيع الأول ١٤١٩هـ. (مقالة: بشير السباعي/ الحركة السريالية في مصر)، ص٢٤٢، ٢٤٤ .

(٢٥٠) عبدالعزيز المقالح/ أزمة القصيدة العربية، م س، ص٨٩ - ٩٠ .

(٢٥١) مجلة «شعر» ع٩/ ١٩٥٩م، ص٨١ .

(٢٥٢) مجلة «شعر» ع٢٤/ ١٩٦٢م، ص ١٠٣ .

(٢٥٣) مجلة «شعر» ع١٦/ ١٩٦٠م، ص٩٢ .

(٢٥٤) مجلة «البيان» الكويتية، ع٣٣٤ مايو ١٩٩٨م، (أدونيس: الشعر والتصوف، حوار: نجيب جلال. ترجمة: عبدالرحيم حزل) ص٧٦ .

(٢٥٥) فريد أبوسعدة/ رقصة النثر. مجلة «إضاءة ٧٧»، ع١٦/ ١٩٩٩م، ص ١٠٤ .

(٢٥٦) يوسف الخال/ الحداثة في الشعر، م س، ص٩٦ .

(٢٥٧) أدونيس/ الأعمال الشعرية ج١ (أغاني مهيار الدمشقي)، م س، ص٢٤٦.

(٢٥٨) الأعمال الشعرية ج٣ (مفرد بصيغة الجمع)، م س، ص٣٩، ٥٦.

(٢٥٩) السابق ص٢٩٧، ٢٩٨.

(٢٦٠) نقلا عن: صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٢٣٩.

(٢٦١) السابق ص٢٥٥.

(٣)

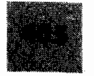
(١) راندل جاريل/ أزمة الشعر المعاصر، م س، ص١٢.

(٢) أنطوان كمبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص٧٣.

(٣) مجلة «فصول» م٤، ع٤، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر١٩٨٤م ص١٥ ـ ١٦.

(٤) أدونيس/ الثابت والمتحول جـ ٤، م س، ص١٤٦.

(٥) خيرة حُمر العين/ جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، م س، ص٤٦.



(٦) «اليوم الثقافي» بجريدة «اليوم» الأحد ١١ جمادي الأولى ١٤١٥هـ.

(٧) أدونيس/ الثابت والمتحول جـ ٤، م س، ص٦.

(٨) أدونيس/ فاتحة لنهايات القرن، م س، ص٣٢٦.

(٩) السابق ص٣٢٢.

(١٠) كمال أبوديب/ الحداثة، السلطة، النص، مجلة «فصول» م٤، ع٣/ ابريل/ مايو/ يونيه ١٩٨٤م، ص٣٤.

(١١) وليد إبراهيم قصاب/ الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ضمن كتاب «التجديد في القصيدة العربية المعاصرة»، جـ٢، م س، ص٨٨، ٩٠.

(١٢) غالي شكري/ شعرنا الحديث إلى أين، م س، ص١١٦.

(١٣) مجلة «فصول» م٤، ع٣ ابريل/ مايو/ يونيه ١٩٨٤م ص٢٥.

(١٤) من الذين يقولون بهذه المرجعيات الثلاث بلند الحيدري في مجلة «إبداع»، ع١٢، س٢، ديسمبر ١٩٨٤م/ ربيع الأول ١٤٠٥هـ ومحمد علي شمس الدين في جريدة «الحياة» ع١٢٥٥٨ ـ ١٨يوليو ١٩٩٧م الموافق ١٤ ربيع الأول ١٤١٨هـ.

(١٥) مجلة «فصول» م٤، ع٤ يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٤م ص٥٧.

(١٦) أدونيس/ الثابت والمتحول جـ ٤، م س، ص٢٦٣.

(١٧) أدونيس/ الأعمال الشعرية ج١ (أغاني مهيار الدمشقي)، م س، ص٧١.

(١٨) أنطوان كمبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص١٢. وعبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص٨٧.

(١٩) عبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص١٠٦.

(٢٠) مجلة «فصول» م٤، ع٤، ١٩٨٤م ص٤٣(مقالة: جابر عصفور/ معنى الحداثة في الشعر المعاصر).

(٢١) نذير العظمة/ مدخل إلى الشعر العربي الحديث، م س، ص٣٠.

(٢٢) أدونيس/ مقدمة للشعر العربي، م س، ص١٠٠.

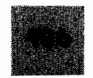
(٢٣) يوسف الخال/ الحداثة في الشعر، م س، ص١٥.

(٢٤) أدونيس/ مقدمة للشعر العربي، م س، ص ١٠٠.

(٢٥) السابق ص١٣٤.

(٢٦) مجلة «فصول» م٤، ع٣، م س، ص٣٧ .

(٢٧) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص٢٧.



(٢٨) السابق ص٤١.

(٢٩) أنطوان كمبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص١٣.

(٣٠) عبدالمجيد زراقط/ الحداثة في النقد الأدبي المعاصر. دار الحرف العربي ـ بيروت، ط١، ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م، ص٤٣.

(٣١) الحداثة (نصوص مختارة). إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبدالسلام بن عبد العالي، م س، ص٥.

(٣٢) الأعمال الشعرية جـ٣ (مفرد بصيغة الجمع) ص٤٠٩.

(٣٣) أدونيس/ الأعمال الشعرية ج١ (أغاني مهيار الدمشقي)، م س، ص٢٢٤.

(٣٤) السابق ص٢٤٠.

(٣٥) السابق ص ٢١٩.

(٣٦) مجلة «فصول» م٤، ع٣ ـ ١٩٨٤م، م س، ص٣١.

(٣٧) نقلا عن مقالة: وليد قصاب/ الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ضمن كتاب: التجديد في القصيدة العربية المعاصرة، مجلد ٢، ص١٠٦.

(٣٨) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص١٤٨.

(٣٩) مجلة «المجلة» الأربعاء ٣١مايو ٨٩م ـ ١٤٠٩هـ ع٤٨٦ ص٥١.

(٤٠) جريدة «الحياة» الاثنين ١١ أغسطس ١٩٩٧م ـ ٨ربيع الآخر ١٤١٨هـ، ع١٢٥٨٢(مقالة: علي الشوك/ أدب ما بعد الحداثة بين جون بارث وامبرتو ايكو).

(٤١) البيريس/ الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، م س، ص١٥١.

(٤٢) الشعر بين نقاد ثلاثة (مقالات في النقد الأدبي) اختيار وترجمة وتقديم د.منح خورى. دار الثقافة – بيروت، ص٣٢.

(٤٣) العمدة جـ١ ص١٦ ولمزيد من التفصيل في هذا يُرجع إلى كتاب «الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم» عبدالرحمن بن محمد القعود ص٧٨ وبعدها.

(٤٤) أدونيس/ مقدمة للشعر العربي، م س، ص٣٧ وبعدها.

(٤٥) السابق والصفحة.

(٤٦) السابق والصفحة.

(٤٧) مجلة أوراق (لندن) ع١٤، أكتوبر ١٩٨٢م، ص١٢.

(٤٨) أنطون غطاس كرم/ الرمزية والأدب العربي الحديث، م س، ص٤٤.

(٤٩) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي/ عيار الشعر. تحقيق: د.طه الحاجري ود.محمد زغلول سلام. المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة، ١٩٥٦م، ص١٥.

(٥٠) جريدة اليوم، الإثنين ٢٤ ذوالحجة ١٤١٣هـ - ١٤ يونيه ١٩٩٣م ع ٧٣٠٤.

(٥١) البيريس/ الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، م س، ص١٤٠.

(٥٢) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص٤٤.

(٥٣) البيريس/ الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، م س، ص١٤٧ - ١٤٨.

(٥٤) محمد جمال باروت/ الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، ١٩٨١م، ص٥٥.

(٥٥) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص٩.

(٥٦) السابق والصفحة.

(٥٧) عبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص١٠٦.

(٥٨) محمد بنيس/ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها جـ ٣، م س، ص٨٧.

(٥٩) خالدة سعيد/ حركية الإبداع: دراسة في الأدب العربي الحديث. دار العودة - بيروت، ط١، ١٩٧٩م، ص ١٣٢ - ١٣٣.

(٦٠) يوسف الخال/ الحداثة في الشعر، م س، ص ٨١ - ٨٢

(٦١) البيريس/ الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، م س، ص ١٣٧ - ١٣٨.

(٦٢) أدونيس/ الثابت والمتحول جـ ٤، م س، ص١٤٩.

(٦٣) جميل صليبا/ المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللبناني ـ دار الكتاب المصري، جـ١، ١٩٨٢م، ص٦٠٤ - ٦٠٥. والمعجم الفلسفي (مجمع اللغة العربية) الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ـ القاهرة، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م، ص٩٠. وعبدالعزيز الحفني/ المعجم الفلسفي. دار ابن زيدون ـ بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص١١٩.

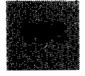
(٦٤) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٢٢٧.

(٦٥) جهاد فاضل/ قضايا الشعر الحديث، م س، ص٤٢٦.

(٦٦) جريدة الشرق الأوسط ع٦٦٨٨.

(٦٧) صلاح فضل/ بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة - الكويت، ١٩٩٢م، ص١٤٨.

(٦٨) جريدة «الجزيرة»، الخميس ٢صفر ١٤١٩هـ - ٢٨ مايو ١٩٩٨م ع٩٣٧٣.



(٦٩) محيي الدين صبحي/ الرؤيا في شعر البياتي. وزارة الثقافة والإعلام/ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١، ١٩٨٧م، ص٢٢.

(٧٠) بسام ساعي/ حركة الشعر الحديث في سوريا، م س، ص١٢٠ هامش ٣.

(٧١) عبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص١٠٥.

(٧٢) السابق والصفحة.

(٧٣) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٢٤٧.

(٧٤) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص٩.

(٧٥) جهاد فاضل/ قضايا الشعر الحديث، م س، ص٢٧٧.

(٧٦) ريتا عوض/ أسطورة الموت والانبعاث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ط١، ١٩٧٨م، ص١٥٨.

(٧٧) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٢٤١.

(٧٨) السابق والصفحة.

(٧٩) السابق ص٢٤٢.

(٨٠) السابق والصفحة.

(٨١) السابق ص٢٤٦.

(٨٢) ديوان عبدالوهاب البياتي، م١، دار العودة - بيروت، ط٤، ١٩٩٠م، ص٢٦٣.

(٨٣) يوسف الخال/ الأعمال الشعرية الكاملة. دار العودة ـ بيروت، ١٩٧٩م، ص١٧.

(٨٤) الديوان (المجموعة الكاملة) - بيروت ١٩٧٢م، ص٢٦١، ٢٦٢.

(٨٥) ديوان عبدالوهاب البياتي، م٢، م س، ص٢٩٦.

(٨٦) السياب /أنشودة المطر ، م س، ص١١٧،١٢٧.

(٨٧) جريدة «الحياة» الخميس ١٢ نوفمبر ١٩٩٨م - ٢٣رجب ١٤١٩هـ، ع ١٣٠٣٦.

(٨٨) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٢٨٢.

(٨٩) الأعمال الشعرية جـ٢ (هذا هو اسمي وقصائد أخرى)، م س، ص١٦٧.

(٩٠) السابق ص١٧٦.

(٩١) أدونيس/ الثابت والمتحول جـ ٤، م س، ص١٥٢.

(٩٢) جريدة «الحياة» الخميس ١٥ نوفمبر ١٩٩٨م - ٢٣رجب ١٤١٩هـ، ع١٣٠٣٦.

(٩٣) أدونيس/ الثابت والمتحول جـ ٤، م س، ص١٤٩.

(٩٤) مجلة «فصول» م١٥ ع٣ خريف ١٩٩٦م ص٥٤.

(٩٥) أدونيس/ الثابت والمتحول جـ ٤، م س، ص١٥٠.

(٩٦) السابق ص١٤٩.

(٩٧) الأعمال الشعرية جـ١ (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، م س، ص٦٤٠.

(٩٨) جبرا إبراهيم جبرا/ النار والجوهر، م س، ص٧٨ - ٨٠.

(٩٩) مجلة «نزوى» ع٩/ يناير ١٩٩٧م شعبان ١٤١٧هـ ص٧٥.

(١٠٠) غالي شكري/ شعرنا الحديث إلى أين، م س، ص١٢.

(١٠١) السابق ص١٣،١٤.

(١٠٢) أدونيس/ الثابت والمتحول جـ ٤، م س، ص١٥٠.

(١٠٣) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص ٧٦.

(١٠٤) عبدالقاهر الجرجاني/ أسرار البلاغة. تصحيح وتعليق السيد رشيد رضا، دار المعارف - بيروت، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ص١٢٠.

(١٠٥) محمود درويش/ في حديث له لجريدة «الشرق الأوسط». الأحد ٢٦/ ٢/ ١٩٨٤م، ع١٩١٦.

(١٠٦) مجلة «فصول» م٤، ع٣/ إبريل، مايو، يونيه ١٩٨٤م ص٢٠.

(١٠٧) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب، م س، ص٤٥.

(١٠٨) السابق ص٤٦.

(١٠٩) السابق ص٤٥.

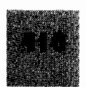
(١١٠) أدونيس، جريدة «الحياة» الخميس ١٢نوفمبر ١٩٩٨م - ٢٣رجب ١٤١٩هـ، ع١٣٠٣٦.

(١١١) جريدة «النهار» ١٠ تموز ١٩٥٩م، ع٧٢٣٠.

(١١٢) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، ص٢٦.

(١١٣) ملحق ثقافة جريدة «اليوم» الخميس ١٦ربيع الأول ١٤١٤هـ٢ سبتمبر ١٩٩٣م، ع٩٢٠١.

(١١٤) عبدالعزيز المقالح/ أزمة القصيدة العربية، م س، ص ١٨ - ١٩.



(١١٥) جهاد فاضل/ قضايا الشعر الحديث، م س، ص ٢٧ -٢٨.

(١١٦) محمد الهادي الطربلسي/ الشعر الجديد ولغة العصر. ضمن كتاب(التجديد في القصيدة العربية المعاصرة)م٢، م س، ص١٩.

(١١٧) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب، م س، ص٦٦.

(١١٨) السابق ص١٦٦.

(١١٩) السابق ص١٧٦.

(١٢٠) جهاد فاضل/ قضايا الشعر الحديث، م س، ص٣٢٤ -٣٢٥.

(١٢١) جريدة «الحياة» الخميس ٧يناير ١٩٩٩م - ٢٠رمضان ١٤١٩هـ ع١٣٠٩٠.

(١٢٢) لا أشير بكلمة «أول» إلى ناحية تاريخية وإنما تراتبية.

(١٢٣) أفضّل مصطلح «شعر التفعيلة» بدلا من مصطلح «الشعر الحر» لأن هذا الشعر ليس حرا، وإنما هو مقيد بتفعيلة غالبا ما تكون من أحد بحور الشعر العربي موحدةِ التفعيلة، (أو ما يسمى بالبحور الصافية) كما هو مقيد بالقافية وإن تراوحت في أبياته.

(١٢٤) صلاح فضل/ نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٠م، ص٤٦٦.

(١٢٥) نقلا عن محيي الدين صبحي/ مجلة «الناقد» ع٤ أكتوبر ١٩٨٨م، س١، ص٢٢.

(١٢٦) أندريه ـ جاك ديشين/ استيعاب النصوص وتأليفها، ترجمة: هيثم لمع. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت، ط١، ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م، ص٣٠ ـ ٣١.

(١٢٧) التضمين المعيب في الشعر هو التضمين في العروض. وهو ما يؤدي إلى تجريد بيت الشعر من تمامه بنفسه، واستقلاله دلاليا عما بعده، كقول النابغة الذبياني:

وهـم وردوا الجِفـار علـى تميـم ... وهم أصحـاب يوم عُكـاظَ إنّي

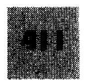
شهدتُ لهـم مـواطـنَ صادقـاتٍ ... شهـدْنَ لهـم بحسن الظن منّي

وكقول الحارث بن مُضاض:

وقائـلةٍ والـدمـع سكْـبٌ مُبـادرُ ... وقد شَرَقَتْ بالماء منها المحاجرُ

وقد أبصرتْ حمّانَ من بعد أُنْسـها ... بنـا وهـي منا موحِشات دوائر

كأنْ لم يكن بين الحجون إلى الصفا ... أنيـس ولم يسمـر بمكة سـامر



ففي القول الأول توقفَ تمام معنى البيت الأول على الثاني. وفي القول الثاني توقف على البيتين التاليين. والقول الثاني أشبه بجملة شعرية مكونة من ثلاثة أبيات لاتدرك دلالتها إلا بهذه الأبيات مجتمعة رغم أنها من الشعر العمودي ويفترض فيها استقلال كل بيت عن غيره إيقاعيا ودلاليا، لكن الاستقلال الدلالي لم يتحقق فعِيبَ هذا القول الشعري ونحوه عندهم. وواضح أن تعالق الدلالات في القول الثاني من ناحية وبُعد مابين المتعلقين (وقائلة وكأنْ) من ناحية ثانية ـ لا ييسر إدراك المعنى بسهولة.

(١٢٨) أحمد عبدالمعطي حجازي/ ديوان «كائنات مملكة الليل». دار الآداب، ط١، ١٩٧٨م، ص ٩٩ ـ ١٠١.

(١٢٩) الأعمال الشعرية جـ١ (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى) ص٣٣٢.

(١٣٠) أحمد فضل شبلول/ قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة. هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالاسكندرية، ط١، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٣م، ص٥٥ ـ ٥٦.

(١٣١) محمد جمال باروت/ الشعر يكتب اسمه. اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ١٩٨١م، ص٣٠.

(١٣٢) السابق ص١٨.

(١٣٣) السابق ص٨.

(١٣٤) السابق ص١١.

(١٣٥) السابق ص١٩.

(١٣٦) السابق ص٢٥.

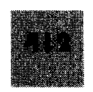
(١٣٧) وإذا ذُكر «القرآن الكريم» في هذا السياق، فلا ينبغي أن يخطر على البال شيء سوى الاستفادة من أسلوبه وبلاغته.

(١٣٨) سامي مهدي/ أفق الحداثة وحداثة النمط. وزارة الثقافة والإعلام/ دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٨٨م، ص٨٥، ٨٩.

(١٣٩) أنسي الحاج/ مقدمة ديوانه «لن»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٢م، ص١٦.

(١٤٠) أدونيس/ ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية. دار الآداب ـ بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص١٦٩، ١٧٠،١٧٥.

(١٤١) منير العكش/ أسئلة الشعر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ط١، ١٩٧٩م، ص٣٧.



(١٤٢) السابق ص٣٨.

(١٤٣) أدونيس/ في قصيدة النثر. مجلة «شعر» ع١٤، ١٩٦٠م، ص٨٢ - ٨٣.

(١٤٤) مجلة «شعر»ع ١٢، أيلول ١٩٥٩م، ص ١٢٦.

(١٤٥) جريدة «الخليج»/ الخليج الثقافي، الإثنين ١٣صفر ١٤١٩هـ - ٨يونيو ١٩٩٨م، ع٦٩٥٩.

(١٤٦) مجلة «أوراق»ع١٤/ ١٩٨٤ص١١نقلا عن جدل الحداثة في نقد الشعر العربي/ خيرة حمرالعين ، ص٥٥.

(١٤٧) جريدة «الخليج»/ الخليج الثقافي، الإثنين ١٣صفر ١٤١٩هـ - ٨يونيو ١٩٩٨م، ع٦٩٥٩.

(١٤٨) أحمد فضل شبلول/ قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة، م س، ص٥٥ - ٥٦.

(١٤٩) جريدة «الخليج»/ الخليج الثقافي، الإثنين ١٣صفر ١٤١٩هـ - ٨يونيو ١٩٩٨م، ع٦٩٥٩.

(١٥٠) محمد جمال باروت/ الشعر يكتب اسمه، م س، ص١٧، وأحمد فضل شبلول/ قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة، م س، ص٦١.

(١٥١) أحمد فضل شبلول/ قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة، م س، ص٥٥ ـ ٥٦.

(١٥٢) سامي مهدي/ أفق الحداثة وحداثة النمط، م س، ص١٠٦.

(١٥٣) سوزان برنار/ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، م س، ص ١٤ - ١٥.

(١٥٤) السابق ص١٧.

(١٥٥) السابق ص١٤.

(١٥٦) أنسي الحاج/ مقدمة ديوانه «لن»، م س، ص١٤.

(١٥٧) محمد جمال باروت/ الشعر يكتب اسمه، م س، ص٩٢.

(١٥٨) السابق ص٤٧.

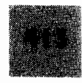
(١٥٩) السابق ص٩٣،٩٥.

(١٦٠) ديوان محمد الماغوط. دار العودة ـ بيروت، (ط وت بدون)، ص ٣٢٣ ـ ٣٢٥.

(١٦١) سوزان برنار/ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، م س، ص ١٨، ٢٧٢.

(١٦٢) عن هذه الشروط أو العناصر، انظر السابق ص ٢٣، ٢٤، ٢٦٩.

(١٦٣) السابق ص٢١٨.



(١٦٤) السابق والصفحة.

(١٦٥) السابق ص٢٣، ٢٨٢.

(١٦٦) جريدة «الرياض»حيث نُشرت حلقات هذه الترجمة، العدد١٠٤١٩، س٢٣، والعدد١٠٥٠٢، س٢٣.

(١٦٧) هامش (٣) من هوامش بحثه «قصيدة النثر بين النقد والإبداع» ضمن كتاب (التجديد في القصيدة العربية المعاصرة)، م س، ص٢٩٠.

(١٦٨) سوزان برنار/ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، م س، ص٢٨٢.

(١٦٩) السابق ص٢٦٩.

(١٧٠) السابق ص٢٧٠.

(١٧١) أنسي الحاج/ مقدمة ديوانه «لن»، م س، ص١٨.

(١٧٢) مجلة «نزوى»، ع١٥، يوليو ١٩٩٨م، ص١٠٤.

(١٧٣) مجلة «القاهرة» ع ١٦١، ١٩٩٦م ص ١٨٧.

(١٧٤) في بحث «في الإبداع والتلقي» نشر بمجلة «عالم الفكر»، م٢٥، ع٤ ـ ابريل/ يونيو ١٩٩٧م.

(١٧٥) محمد جمال باروت/ الشعر يكتب اسمه، م س، ص٧، ٨.

(١٧٦) السابق ص١٤.

(١٧٧) السابق ص١٧.

(١٧٨) السابق ص١٦.

(١٧٩) بول شاوول/ أيها الطاعن في الموت في الموت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص٥١ ـ ٥٨.

(١٨٠) مجلة «مواقف» ع٦١، ٦٢ ص٩٦-٩٩.

(١٨١) رؤى سالم في: قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة، م س، ص٢٣.

(١٨٢) السابق ص١١.

(١٨٣) جريدة «الحياة» ع١١٥٠٨ الأحد ٢١ أغسطس ١٩٩٤م ١٤ربيع الأول ١٤١٥هـ.

(١٨٤) حسن طلب/ لانيل إلا النيل. دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة، ط١، ١٩٩٣م، ص٤٤-٤٦.

(١٨٥) سعدي يوسف/ الأعمال الشعرية م١، ص١٤٦-١٤٧.

(١٨٦) حاتم الصكر/ مواجهات الصوت القادم: دراسة في شعر السبعينيات. دار الشؤون الثقافية العامة: وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، ١٩٨٦م، ص٢٥١.

(١٨٧) السابق ص٢٥٠.

(١٨٨) مجلة «القاهرة» ع٣٠٢، الثلاثاء ٢٧أغسطس ١٩٨٥م ص٣٩.

(١٨٩) جريدة «اليوم» ع٧٩٤١، الإثنين ١٢ شوال ١٤١٥هـ - ١٣مارس ١٩٩٥م (حديث مع بلند الحيدري).

(١٩٠) جريدة «الرياض» ع١٠٩٣٧، س٣٥، الخميس ١٠صفر ١٤١٩هـ - ٤يونيه ١٩٩٨م، مقالة «لمحة عن شعر السبعينات».

(١٩١) جريدة «الحياة» ع١١٤٩٤، الأحد ٧ أغسطس ١٩٩٤م - ٣٠ صفر ١٤١٥هـ.

الباب الثاني

(٤)

(١) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء جـ١، مطبعة المدني - القاهرة، ص٦٥.

(٢) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء جـ٢، م س، ص٥٤٥.

(٣) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء جـ١، م س، ص٢٧٤.

(٤) السابق ص٢٧٩.

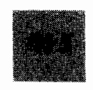
(٥) أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل - بيروت، ط٤، ١٩٧٢م جـ١ ص١٢٠.

(٦) شرح ديوان المتنبي، وضع: عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، جـ١ ص١٨٦ - ١٨٨.

(٧) إبراهيم رماني/ الغموض في الشعر العربي الحديث، م س، ص ١٧٤.

(٨) علوي الهاشمي (مقابلة معه) جريدة الرياض، الخميس ١٦ربيع الأول ١٤١٤هـ - ٢سبتمبر ١٩٩٣/ ع٩٢٠١، س٣٠.

(٩) رايموند ويليامز/ طرائق الحداثة (ضد المتوائمين الجدد) ترجمة: فاروق عبدالقادر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٤٢٠هـ - ١٩٩٠م.



(١٠) مايكل هـ ليفنسن، أصول أدب الحداثة، م س، ص١٥١.

(١١) السابق ص١٥٣.

(١٢) عبدالعزيز حموده/ المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ذو الحجة ١٤١٨هـ ـ ابريل ١٩٩٨م، ص١٠٢، ١٠٣.

(١٣) هانز ـ جيورج جادامر، تجلي الجميل، ترجمة: د.سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م ص٥٨ وهامشها.

(١٤) م. ل. روزنتال/ شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة: جميل الحسيني، المكتبة الأهلية ـ بيروت، ١٩٦٣م، ص١٢٣.

(١٥) صالح جواد الطعمه. مقالة (الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة) مجلة «فصول» م٤، ع٤، يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٤م، ص١٤.

(١٦) إرنست فيشر/ ضرورة الفن، م س، ص١٠٩.

(١٧) سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، م س، ص٢١٨.

(١٨) هانز ـ جيورج جادامر، تجلي الجميل، م س، ص٧٦.

(١٩) محمد سبيلا وعبدالسلام بن عبد العالي/ الحداثة، م س، ص٦٥.

(٢٠) إرنست فيشر/ ضرورة الفن، م س، ص١٠٧.

(٢١) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث، م س، ص١٦.

(٢٢) أدونيس، جريدة «الحياة» الخميس ٧ يناير ١٩٩٩م، ٢٠ رمضان ١٤١٩هـ، ع١٣٠٩٠.

(٢٣) محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، م س، ص٥٣.

(٢٤) السابق ص ٥٧.

(٢٥) نقلا عن: محمد جمال باروت/ الشعر يكتب اسمه، م س.

(٢٦) شريف رزق، مقالة (الفتوحات الشعرية ومكابداتها الصوفية عند محيي الدين بن عربي) مجلة «الشعر»، اتحاد الإذاعة والتلفزيون، صيف ١٩٩٨م، ع٩١، يوليو ١٩٩٨م، ص٨٤.

(٢٧) عبدالغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص٦٦.

(٢٨) جودت فخر الدين، مقالة (أدونيس: هاجس البحث والتأويل) مجلة «فصول» (الأفق الأدونيسي) م١٦، ع٢، خريف ١٩٩٧م، ص١٨٦.

(٢٩) أدونيس/ الأعمال الشعرية جـ١، م س، ص٦٣٢ - ٦٣٥.

(٣٠) محمد عفيفي مطر/ الأعمال الشعرية (ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي) دار الشروق، ط١، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م ص٤٩ - ٥٣.

(٣١) نقلا عن: صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٥٤.

(٣٢) جهاد فاضل/ قضايا الشعر الحديث، م س، ص٣٢٨ - ٣٢٩.

(٣٣) نبيلة إبراهيم/ فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٥٠.

(٣٤) سعيد حسن بحيري/ علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م، ص١٠٤ ـ ١٠٥.

(٣٥) محمد مندور/ الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر ـ القاهرة، ص ١٠٩ ـ ١١٠.

(٣٦) صلاح لبكي/ لبنان الشاعر، منشورات الحكمة ـ بيروت، ط١، ١٩٥٤م، ص١١٧.

(٣٧) روز غريب/ النقد الجمالي، م س، ص١٠٧.

(٣٨) محمد فتوح أحمد/ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، م س، ص٨١.

(٣٩) س. م. بورا/ التجربة الخلاقة، م س، ص١٨.

(٤٠) هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر/ الرؤيا الإبداعية (مجموعة مقالات أشرفا على جمعها) ترجمة: أسعد حليم، نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٦م، ص٣٧.

(٤١) وليم راي/ المعنى الأدبي، م س، ص ١٧٤.

(٤٢) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٤٩.

(٤٣) وليام إمبسون/ سبعة أنواع من الغموض، م س، ص١٠.

(٤٤) عبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص ٩٨ - ٩٩.

(٤٥) مالكوم برادبري/ الحداثة، ترجمة: مؤيد فوزي حسن، م س، ص٢٦.

(٤٦) شكري عياد/ الأدب في عالم متغير، م س، ص٨٠.

(٤٧) سالم عباس خدادة (مقالة في مجلة العربي) ع٣٥١، س٣١، فبراير ١٩٨٨م، ص١٥٠.

(٤٨) عبدالسلام المسدي/ مقالة (القصيدة الجديدة وأسرار الغموض، جريدة الرياض، ع١٠٥٦٦، س٣٤، الخميس٢٣ محرم ١٤١٨هـ - ٢٩ مايو ١٩٩٧م.

(٤٩) السابق.

(٥٠) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث، م س، ص٢٠٨ - ٢٠٩.

(٥١) انطوان كامبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص٥٨.

(٥٢) السابق والصفحة.

(٥٣) السابق ص٧٨.

(٥٤) السابق ص٧٧.

(٥٥) السابق ص٧٨.

(٥٦) عز الدين شموط (في حوار معه) جريدة السياسة، الثلاثاء ٢٩ صفر ١٤١٩هـ ـ ٢٣يونيه ١٩٩٨م، س٣٢، ع٢٣٠٦ - ٢٤١٢.

(٥٧) فاضل ثامر، مقالة: (حول ظاهرة الغموض في الشعر الجديد) الآداب، مارس ١٩٦٦م، ع٣، ص١٣٩.

(٥٨) هانز جيورج جادامر/ تجلي الجميل، م س، ص٧١.

(٥٩) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٤١٣ - ٤١٤.

(٦٠) صلاح فضل، م س، ص٥٨، ٥٩.

(٦١) سعدي يوسف/ الأعمال الشعرية، المجلد الأول، دار المدى للثقافة والنشر، ط٤، ١٩٩٥م، ص٣٢٢ ـ ٣٢٤.

(٦٢) محمود أمين العالم، دراسة بعنوان(لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل) ضمن كتاب (في قضايا الشعر العربي المعاصر) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم/ إدارة الثقافة، تونس ـ ١٩٨٨م، ص٣٦.

(٦٣) السابق والصفحة.

(٦٤) السابق والصفحة.

(٦٥) كمال أبوديب/ جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر) دار العلم للملايين ـ بيروت، ط٣، فبراير ١٩٨٤م، ص٣٠٨.

(٦٦) في قضايا الشعر العربي المعاصر، م س، ص٤٠.

(٦٧) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص١٠.

(٦٨) صلاح فضل/ م س، ص٣٦٢.

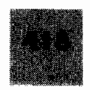
(٦٩) صلاح فضل/ م س، ص٣٦٢ - ٣٦٣.

(٧٠) صلاح فضل/ م س، ص٣٦٢.

(٧١) صلاح فضل/ م س، ص٣٥٠.

(٧٢) أدونيس/ الأعمال الشعرية (١) أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى ص٢٠٦.

(٧٣) أدونيس/ ها أنت أيها الوقت(سيرة شعرية ثقافية) دار الآداب ـ بيروت، ط١، ١٩٩٣م ص١١١.



(٧٤) أدونيس، م س، ص١١٠.

(٧٥) أدونيس/ الصوفية والسوريالية، م س، ص٢٠٢ - ٢٠٣.

(٧٦) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٣٤٧.

(٧٧) صلاح فضل، م س، ص٢٢٦

(٧٨) أدونيس/ مدارات، جريدة «الحياة» الخميس ٢٥ يناير ١٩٩٦م، ع ١٢٠٢٤.

(٧٩) أدونيس، السابق.

(٨٠) أدونيس، السابق.

(٨١) شكري عياد/ الأدب في عالم متغير، م س، ص٨٧.

(٨٢) شكري عياد/ الأدب في عالم متغير، م س، ص٨٧.

(٨٣) جورج أستور في مقالة (الشعر الخالص) مجلة الآداب، ع٢، فبراير ١٩٦٢م، س١٠، ص٣٦.

(٨٤) السابق ص٣٩.

(٨٥) عبد الغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص٢٢٦.

(٨٦) س.م.بورا/ الترجمة الخلاقة، ترجمة: سلافة حجاوي، دار الشئون الثقافية العامة/ بغداد، ط٢، ١٩٨٦م، ص٢٣.

(٨٧) وليم بتلر بيتس في مقالة له عن (رمزية الشعر) مجلة فصول، م٧، ع١، ٢، أكتوبر ١٩٨٦م، مارس ١٩٨٧م ص٣١٩.

(٨٨) س.م.بورا التجربة الخلاقة، م س، ص١٥٦.

(٨٩) هانز ـ جيورج جادامر/ تجلي الجميل، م س، ص ٥٣، ٢٧٣

(٩٠) أدونيس/ الأعمال الشعرية (٢) هذا هو اسمي، م س، ص١٢٦.

(٩١) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٤١٤.

(٩٢) جادامر/ تجلي الجميل، م.س، ص٢٨٠.

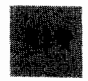
(٩٣) حامد أبو أحمد/ نقد الحداثة، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م ص١٦٧.

(٩٤) السابق والصفحة.

(٩٥) عابد خزندار/ حديث الحداثة، م س، ص٩٤. وانظر، أيضا، مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ الحداثة جـ١، م س، هامش ٣١، ص٣٦.

(٩٦) عبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١. م س، ص ١٩٨.

(٩٧) مالكوم برادبري/ الحداثة جـ١، م س، ص٣٦.



(٩٨) كمال أبوديب، مقالة: الحداثة، السلطة، النص/ مجلة فصول، م٤، ع٣، أبريل/ مايو/ يونية ١٩٨٤م، ص ٣٨.

(٥)

(١) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، م س، ص٢٦٢ - ٢٦٤ .

(٢) المصدر السابق ص٢٦٣ .

(٣) سعيد حسن بحيري: المفاهيم والاتجاهات، علم لغة النص، مكتبة الانجلو المصرية، ط١ ، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، ص١٢٠.

(٤) شوقي ضيف/ في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، ط٣، ص١٥٤.

(٥) عن: محمود الربيعي/ قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة، ص١٦٦ .

(٦) محمد غنيمي هلال/ النقد الأدبي الحديث، مكتبة الانجلو المصرية، ط٥، ١٩٧١م، ص٣٩٥ .

(٧) شوقي ضيف/ في النقد الأدبي، م س، ص١٥٣ .

(٨) محمد غنيمي هلال/ النقد الأدبي الحديث، م س. ص٣٩٥ .

(٩) السابق ص٣٩٥، ٣٩٦، ٤٠٥ .

(١٠) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني/ الديوان في الأدب والنقد (جـ١ و٢) دار الشعب، ط٣، ص١٣٠ .

(١١) مجلة الكتاب، أكتوبر ١٩٤٧م ـ ذوالقعدة ١٣٦٦هـ، جـ١٠، م٤، س٢، ص١٥٠٦.

(١٢) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني/ الديوان في الأدب والنقد، م س، ص١٣٠ ـ ١٣١ .

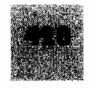
(١٣) كمال أبوديب/ جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين ص٢٠ .

(١٤) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص٣٩، ٤٠ .

(١٥) صلاح فضل/ إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع/ القاهرة. ط١، ص٤٠ .

(١٦) كمال أبوديب/ جماليات التجاور، م س، ص ٢١ .

(١٧) رامان سلدن/ النظرية الأدبية المعاصرة، م س، ص١٥٦ .



(١٨) شاكر النابلسي/ نبت الصمت، العصر الحديث للنشر والتوزيع/ بيروت، ط١، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م، ص١٥٤ .

(١٩) حامد أبوأحمد/ الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ع٣٠ ـ يونيو ١٩٩٦م ص ١٩٨.

(٢٠) السابق ص ٢٠٩.

(٢١) محمد عفيفي مطر/ الأعمال الشعرية/ ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي، م س، ص٣٤ ـ ٣٥.

(٢٢) مايكل هـ. ليفنس/ أصول أدب الحداثة، م س، ص٧١.

(٢٣) كمال أبوديب/ جماليات التجاور، م س، ص٢١.

(٢٤) السابق والصفحة .

(٢٥) السابق ص٩٤ .

(٢٦) السابق ص٩٥ .

(٢٧) السابق ص١٢٧ .

(٢٨) الجاحظ/ كتاب الحيوان، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب/ بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م، م٢، ص ٤٤٤ - ٤٤٥ .

(٢٩) السابق ص ٤٤٥ .

(٣٠) الجاحظ/ البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط٤، ج١، ص١٥٥.

(٣١) ديوان ابن الفارض، م س، ص٧٠ .

(٣٢) كمال أبوديب/ مجلة «فصول» مقالة: الحداثة، السلطة، النص، م٤، ع٣، ص٣٧، ١٩٨٤م.

(٣٣) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص١٥٦ - ١٥٧ .

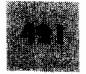
(٣٤) ملحق «الأربعاء» الأسبوعي لجريدة «المدينة» ٢٠رمضان ١٤١٤هـ .

(٣٥) جريدة المدينة، السبت ٢٨صفر ١٤١٢هـ، ع٨٨٠٠ .

(٣٦) الأعمال الشعرية/ ملامح من الوجه الامبيذوقليسي، دار الشروق، ط١، ١٤١٩هـ -١٩٩٨م، ص١٦٦ - ١٦٧ .

(٣٧) مجلة الفكر العربي المعاصر (لبنانية) ع١٠، ص١٦٧.

(٣٨) عبدالله الحامد العلي الحامد/ في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، م س، ص٩٤.



(٣٩) شاكر النابلسي/ نبت الصمت، م س، ص١٣٣ .

(٤٠) جبرا إبراهيم جبرا/ النار والجوهر، م س، ص٥١ - ٥٢ .

(٤١) قصائد بدر شاكر السياب/ اختارها وقدم لها أدونيس، دار الآداب ـ بيروت، ط٢، ١٩٧٨م، ص٣٣ - ٣٧ .

(٤٢) شكري عياد/ الأدب في عالم متغير، م س، ص٨٠ .

(٤٣) إبراهيم رماني/ الغموض في الشعر العربي الحديث، م س، ص١٠٩ .

(٤٤) جريدة «الحياة» «هوامش للكتابة» الاثنين١٢تموز (يوليو) ١٩٩٨م - ١٩ربيع الأول١٤١٩هـ عدد ١٢٩١٤ .

(٤٥) فاضل تامر/ حول ظاهرة الغموض في الشعر الجديد، مجلة «الآداب»، ع٣، مارس ١٩٦٦م، س١٤، ص١٤٠ .

(٤٦) جريدة «الرياض» الخميس ٢٣محرم ١٤١٨هـ - ٢٩ مايو ١٩٩٧م، ع١٠٥٦٦، س٣٤

(٤٧) مجلة «القاهرة» ع١٦١، ١٩٩٦م، ص٢٠١ .

(٤٨) مصطفى ناصف/ اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة - الكويت، ١٩٩٥م، ص٢٣١ .

(٤٩) كمال أبوديب/ جماليات التجاور، م س، ص٦٢ .

(٥٠) سعيد حسن بحيري/ علم لغة النص، م س، ص١٠٧ .

(٥١) محمد عبدالمطلب/ مناورات الشعرية، م س، ص٢١٩ .

(٥٢) الأعمال الشعرية، م٢، م س، ص١٦١ .

(٥٣) ميجان الرويلي وسعد البازعي/ دليل الناقد الأدبي، ط١، ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٥م، ص٦٦ .

(٥٤) فانسان جوف/ رولان بارت والأدب، ترجمة: محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩٤م، ص٨٥ - ٨٧ .

(٥٥) انطوان كامبانيون/ مفارقات الحداثة الخمس، م س، ص٢٨ .

(٥٦) نصر حامد أبوزيد/ إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط٤، ١٩٩٦م، ص٢٣ .

(٥٧) وليم راي/ المعنى الأدبي، م س، ص١٨٤.

(٥٨) مجلة «الفكر العربي» ع٢٥، س٤، يناير ـ فبراير ٨٢م .

(٥٩) شكري عياد/ دائرة الأبداع، م س، ص١٤٧ .

(٦٠) جريدة «الشرق الأوسط»، ع٦٦٨٨.

(٦١) مجلة «القاهرة» ع٣٠، الثلاثاء ٢٧ أغسطس ١٩٨٥م - ١١ ذو الحجة ١٤٠٥هـ، ص٣٨ .

(٦٢) فانسان جوف/ رولان بارت والأدب، م س، ص٧٦.

(٦٣) عبدالله إبراهيم وآخرون/ معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، ط١، حزيران ١٩٩٠م، ص ١٢٦.

(٦٤) السابق ص ٣٣ .

(٦٥) محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي/ الحداثة، م س، ص ١٢٠.

(٦٦) السابق ص١٢١ .

(٦٧) أدونيس/الأعمال الشعرية، جـ٢، (هذا هو اسمي وقصائد أخرى)، م س، ص٣٨٣.

(٦٨) فانسان جوف/ رولان بارت والأدب، م س، ص٨٥ .

(٦٩) مجلة «نزوي» (حوار مع بول ريكور، ترجمة: سامح فكري) ع١٥، يوليو ١٩٩٨ - ربيع الأول ١٤١٩هـ ص١٥٥ .

(٧٠) السابق والصفحة.

(٧١) مجلة «نزوى» ع١٧، يناير ١٩٩٩م - رمضان ١٤١٩هـ ص١٧٧ .

(٧٢) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٤١ .

(٧٣) السابق والصفحة.

(٧٤) محمد عفيفي مطر/ الأعمال الشعرية (ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي) م س، ص٧٥ - ٧٧ .

(٧٥) ديفيد بشبندر/ نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، م س، ص٨٢.

(٧٦) السابق والصفحة.

(٧٧) عبدالعزيز حمودة/ المرايا المحدبة، م س، ص٣٤٧.

(٧٨) عابد خزندار/ حديث الحداثة، م س، ص٣٠.

(٧٩) فانسان جوف/ رولان بارت والأدب، م س، ص٧٥.

(٨٠) محمد عبدالمطلب/ مناورات الشعرية، م س، ص٢٣.

(٨١) السابق ص١٦ .

(٨٢) السابق ص٨٩ .

(٨٣) محمد عبدالمطلب/ هكذا تكلم النص (استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام) الهيئة المصرية العامة للكتابة، ١٩٩٧م، ص١٢ .

(٨٤) السابق والصفحة.

(٨٥) السابق والصفحة، وانظر: ديوان «إنها تومئ لي» لرفعت سلام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٣م، ص٨٤ .

(٨٦) بيير ف.زيما/ التفكيكية، م س، ص٥٨ .

(٨٧) عبدالعزيز حمودة/ المرايا المحدبة، م س، ص٣٩٠ .

(٨٨) السابق ص٣٩٣ .

(٨٩) فانسان جوف/ رولان بارت والأدب، م س، ص٧٧ .

(٩٠) السابق والصفحة .

(٩١) ديفيد بشبندر/ نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، م س، ص١٧ .

(٩٢) السابق والصفحة .

(٩٣) السابق والصفحة .

(٩٤) كمال أبوديب/ جماليات التجاور، م س، ص٨٧ .

(٩٥) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٤١٦ .

(٩٦) السابق والصفحة .

(٩٧) السابق ص٤١٧ .

(٩٨) سعدي يوسف/ الأعمال الشعرية، م٣، دار المدى للثقافة والنشر، ط٤، ١٩٩٥م، ص٣٧٤ - ٣٧٥ .

(٩٩) «فصول» م٤، ع٤، ص٢٠ .

(١٠٠) «الحياة» (مدارات) ع ١٢٠٢٤ الخميس ٢٥يناير ١٩٩٦م - ٥ رمضان ١٤١٦هـ .

(١٠١) جان برتليمي/ بحث في عالم الجمال، م س، ص١٥٣.

(١٠٢) مجلة «إبداع» ع٣ مارس ٩٧م ص١٨ .

(١٠٣) ديفيد بشبندر/ نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، م س، ص١٠١.

(١٠٤) طلال الحسيني/ هذا هو الماء هو الحجر، دار النهار، ١٩٧٨، ص ٣٣ ـ ٣٥.

(١٠٥) ديزيرة سقال/ حركة الحداثة، آراؤها وإنجازاتها، دار الصداقة العربية، ط٢، ١٩٩٧م ص٨٢ .

(١٠٦) جريدة «القدس العربي» س١١، ع٣١٨٠، الخميس٢٩يوليو ١٩٩٩م ـ ١٦ربيع الثاني ١٤٢٠هـ .

(١٠٧) عبدالعزيز حمودة/ المرايا المحدبة، م س، ص٣٣٦.

(١٠٨) عبدالسلام المسدي/ الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣، ص ١١٦.

(١٠٩) إبراهيم رماني/ الغموض في الشعر العربي الحديث، م س، ص١٧٣ .

(١١٠) السابق والصفحة .

(١١١) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٤١٤ .

(١١٢) السابق ص ٣٦٠ .

(١١٣) الديوان. شرح وتعليق د.شاهين عطية، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني ـ بيروت، ط١، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٨م، ص٣٢ .

(١١٤) السابق ص٤٣ .

(١١٥) الجاحظ/ البيان والتبيين، ج١، م س، ص٨٩ - ٩٠ .

(١١٦) الجاحظ/ كتاب الحيوان، ج١، م س، ص٥٤ .

(١١٧) عبدالقاهر الجرجاني/ أسرار البلاغة. تصحيح وتعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة - بيروت ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ص١٢٧ .

(١١٨) أبو الحسن حازم القرطاجني/ منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية - تونس ١٩٦٦م ص٩٠.

(١١٩) السابق والصفحة.

(١٢٠) كمال عيد/ جماليات الفنون، دار الجاحظ للنشر ـ بغداد، حزيران ١٩٨٠م، ص٣٠ .

(١٢١) عبدالعزيز حمودة/ المرايا المحدبة، م س. ص١٢٧ - ١٢٨.

(١٢٢) رامان سلدن/ النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩١م ص٢٧ ـ ٢٨.

(١٢٣) ديفيد بشبندر/ نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، م س، ص١٠٤ .

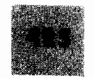
(١٢٤) السابق والصفحة .

(١٢٥) صلاح فضل/ بلاغة الخطاب وعلم النص، م س، ص٢٦٩ .

(١٢٦) السابق والصفحة .

(١٢٧) مايكل.هـ. ليفنسن/ أصول أدب الحداثة، م س، ص٧١ .

(١٢٨) لا أعرف ناقدا عربيا آخر يذهب إلى المدى الذي يذهب إليه كمال أبوديب في الاحتفاء بجماليات التشتت والتشظي، والانحياز إليها والانشغال بها، والإيحاء بأن تكون هي السمة (أو السمات) القارّة في النص الشعري، بدلا من



جماليات التجانس والوحدة. لقد تناول «السيد فاروق» في كتابه «جماليات التشظي» صادر عن دار شرقيات للنشر والتوزيع(١٩٩٧م) ـ تناول هذه الجماليات في نصوص سردية عند إدوار الخراط وبدر الديب. لكنه لم يظهر احتفاء وانحيازا واضحين، ثم إنه لم يبتعد بمفهوم التشظي وجمالياته عن التعدد الذي يستر أحادية النظرة أو الدلالة، وعن التخلص أو الخلاص من هيمنة «الرؤية» المركزية التي تناقض التعدد (ص١٤ - ١٥)وربما يكون قول أمينة غصن في كتابها «قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي»، (دار الآداب - بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص١٤): «لقد كانت الإبداعات توجد في سياق يضمها جميعا ويمنحها فيضا من الدلالات الكامنة، أما الآن فإن السياق تقوض وانتفى كما أن المركز تشظى وانفرط. ومن انفراطه حاولنا كتابة نقدية تتبرأ من أوهام الشمولية والوحدانية» ـ ربما يكون هذا القول يصب في اتجاه «أبوديب» لكنه لايوحي بالاحتفاء بهذا الاتجاه إلى الحد الذي يذهب إليه كمال أبوديب.

(١٢٩) جريدة «الرياض» الخميس ٢٠ جمادى الأولى ١٤١٤هـ - ٤نوفمبر ١٩٩٣م، ع٩٢٦٤.

(١٣٠) كمال أبوديب/ في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧م، ص٢٨.

(١٣١) كمال أبوديب/ جماليات التجاور، م س، ص١٩ .

(١٣٢) السابق والصفحة .

(١٣٣) السابق ص١٧ (الهامش على اليمين) .

(١٣٤) السابق ص٤١ .

(١٣٥) السابق ص٨٥ .

(١٣٦) السابق ص٢١ .

(١٣٧) السابق ص٨٥ - ٨٦.

(١٣٨) السابق ص٦٠ - ٦١.

(١٣٩) السابق ص٧٨ .

(١٤٠) رامان سلدن/ النظرية الأدبية المعاصرة، م س، ص١٥٥ .

(١٤١) مثل شكري عياد وعبدالقادر القط في أحاديث أو بحوث لهما (ينظر: عبدالسلام المسدي في مقالته: النقد الحديث بين تسآلين: أغموض أم انجلاء، جريدة الرياض، الخميس ١٢ رجب ١٤٢٠هـ ـ ٢١ اكتوبر ١٩٩٩م، ع١١٤٤١، س ٣٦).

(١٤٢) كمال أبوديب/ جماليات التجاور، م س، ص٣١ .

(١٤٣) السابق ص٣٤ .

(١٤٤) السابق ص٣٥ .

(١٤٥) السابق ص٣٥ .

(١٤٦) السابق ص٣٦ .

(٦)

(١) بحث في علم الجمال/ جان برتليمي، م س، ص٢٨٢ - ٢٨٣ .

(٢) الأدب في عالم متغير/ شكري عياد، م س، ص٨٧.

(٣) السابق والصفحة.

(٤) الشعر بين نقاد ثلاثة (مقالات في النقد الأدبي) اختيار وترجمة وتقديم د.منح خوري. دار الثقافة - بيروت، ص٦٤.

(٥) رومان ياكبسون/ قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز. دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م، ص٥١.

(٦) السابق والصفحة.

(٧) السابق والصفحة.

(٨) يوسف الخال/ الحداثة في الشعر، م س، ص٢٣.

(٩) سوزان برنار/ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، م س، ص١٦٠، ١٥٩، ١٥٨.

(١٠) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٣٣٣.

(١١) مجلة «فصول» (مقالة: الشعر والفكر المجرد) م٧، ع٢، ١، ص٣١١.

(١٢) جون كوين/ بناء لغة الشعر، م س، ص٢١٠.

(١٣) أدونيس/ ديوان الشعر العربي «الكتاب الأول» دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م، ص١١ ـ ١٢.

(١٤) يوسف الخال/ الحداثة في الشعر، م س، ص١٤.

(١٥) مجلة «فصول» م٤، ع٤، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٤م، ص٥٩.

(١٦) مجلة «القاهرة» ع١٦١/ ١٩٩٦م، ص١٥٩.

(١٧) مصطفى ناصف/ مشكلة المعنى في النقد الحديث، م س، ص٣٦.

(١٨) البيريس/ الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، م س، ص١٣٦.

(١٩) أدونيس/ الأعمال الشعرية جـ١، «أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى»، م س، ص٣٢٢.

(٢٠) محمد بنيس/ الشعر العربي الحديث، جـ٣ (الشعر المعاصر) م س، ص٩٥.

(٢١) جريدة «الحياة»، الإثنين ١١ أغسطس ٩٧م ـ ٨ ربيع الآخر ١٤١٨هـ، ع١٢٥٨٢.

(٢٢) عمران خضير حميد الكبيسي/ لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات - الكويت، ط١، ١٩٨٢م، ص٢٦٢ .

(٢٣) السابق ص٢٦٦.

(٢٤) شعراء المدرسة الحديثة/ م.ل.روزنتال، ترجمة: جميل الحسيني، المكتبة الأهلية - بيروت، ١٩٦٣م، ص٢٧٠.

(٢٥) شكري عياد/ اللغة والإبداع، ط١، ١٩٨٨م، ص٧.

(٢٦) شوقي ضيف/ حول «الوضوح والغموض». مجلة «الرسالة»، ع٢٧. يناير ١٩٣٤م، س٢، ص١٩.

(٢٧) مصطفى ناصف/ مشكلة المعنى في النقد الحديث، م س، ص١٣١.

(٢٨) السابق ص١٢٧.

(٢٩) الجاحظ/ البيان والتبيين، م س، جـ١، ص١٤١ .

(٣٠) شوقي ضيف/ في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، ط٣، ص١١٠ - ١١١.

(٣١) درويش الجندي/ الرمزية في الأدب العربي، م س، ص١٠٥ - ١٠٦.

(٣٢) لامارتين/ رفائيل. ترجمة: أحمد حسن الزيات، طلاس للدراسات والترجمة والنشر - دمشق، ١٩٨٤م، ص١٩١ - ١٩٢.

(٣٣) جهاد فاضل/ قضايا الشعر الحديث، م س، ص٣٣٠.

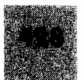
(٣٤) البيريس/ الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، م س، ص١٣٤.

(٣٥) ديفيد بشبندر/ نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، م س، ص٦٥.

(٣٦) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث، م س، ص١٢٣.

(٣٧) يوسف الخال/ الحداثة في الشعر، م س، ص٢٣.

(٣٨) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث، م س، ص١١٥ - ١٢١.



(٣٩) السابق ص١٢١.

(٤٠) جان برتليمي/ بحث في علم الجمال، م س، ص٥٢٦.

(٤١) السابق ص٥٣٥.

(٤٢) السابق والصفحة.

(٤٣) رولان بارت/ درجة الصفر، وزارة الثقافة - دمشق. نقلا عن: جلال فاروق الشريف «الشعر العربي الحديث والتحديات الجديدة»، «الموقف الأدبي» ع٦/ ١٩٧٤م، ص ١١.

(٤٤) جون كوين/ بناء لغة الشعر، م س، ص١٥٦.

(٤٥) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص١٣١.

(٤٦) السابق ص١٣٧.

(٤٧) السابق ص١٣٩.

(٤٨) أدونيس/ الثابت والمتحول جـ٤، م س، ص٢٣٩.

(٤٩) منير العكش/ أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، نوفمبر/ ١٩٧٩م، ص١٢٩.

(٥٠) السابق والصفحة.

(٥١) أدونيس/ الأعمال الشعرية جـ١، «أغاني مهيار الدمشقي وقصائد آخرى»، م س، ص١٥٤.

(٥٢) أدونيس/ الأعمال الشعرية جـ٢، (هذا هو اسمي وقصائد أخرى)، م س، ص٢١٧.

(٥٣) أدونيس/ الأعمال الشعرية جـ٢، «مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى»، م س، ص ٥١٤.

(٥٤) أدونيس/ الأعمال الشعرية جـ١، «أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى»، م س، ص٢٧٤.

(٥٥) ديوان محمود درويش، دار العودة ـ بيروت، ط٨، ١٩٨١م، ص١٨٠.

(٥٦) محمد خطابي/ لسانيات النص «مدخل إلى انسجام الخطاب»، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١م، ص٢٩٢ - ٢٩٣.

(٥٧) حلمي سالم/ مقالة: درس المؤتلف والمختلف (إضاءه٧٧)، ع١٦، س١٩٩٩م، ص٢٤.

(٥٨) أدونيس/ سياسة الشعر، م س، ص١٣٠.

(٥٩) السابق ص١٣٢.

(٦٠) جهاد فاضل/ قضايا الشعر الحديث، م س، ص١٩٣.

(٦١) السابق ص١٩٤ .

(٦٢) السابق والصفحة.

(٦٣) ويليام امبسون/ سبعة أنواع من الغموض، م س، ص٥٨.

(٦٤) حامد أبو أحمد/ نقد الحداثة، م س، ص١٦٧.

(٦٥) جون كوين/ بناء لغة الشعر، م س، ص٢١٠.

(٦٦) مجلة «إبداع» ع٤، س٣، إبريل ١٩٨٥م. رجب ١٤٠٥هـ(مقالة: إشكالية الشعر وإشكالية التلقي)، ص١٣٦ .

(٦٧) «الحياة»، الثلاثاء ١٤ سبتمبر١٩٩٩م - ٥ جمادى الثانية ١٤٢٠هـ، ع١٣٣٣٨ (محمد بنيس/ مقالته: القصيدة والحدود غير المؤكدة.

(٦٨) السابق.

(٦٩) سوزان برنار/ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، م س، ص١٠٣.

(٧٠) محمد بنيس/ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، م س، ص١٦٢.

(٧١) بيير جيرو/ الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط٢، ١٩٩٤م، ص٩٧.

(٧٢) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٤٠.

(٧٣) السابق ص٣٩.

(٧٤) جون كوين/ بناء لغة الشعر، م س، ص٢١١.

(٧٥) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٣٨.

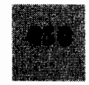
(٧٦) عبدالقاهر الجرجاني/ دلائل الإعجاز، تصحيح: محمد عبده، ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، دار المعارف للطباعة والنشر ـ بيروت ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨١م، ص٦٤.

(٧٧) السابق ص٦٤، ٦٦.

(٧٨) السابق ص ٦٥.

(٧٩) السابق والصفحة.

(٨٠) أي ما مثل الممدوح (وهو إبراهيم بن هشام خال هشام بن عبدالملك بن مروان) في الناس حي يقاربه في فضائله إلا صاحب ملك أبو أمه، أي أم المملك أبوه، أي أبو هذا الممدوح. وحاصل المعنى أنه لايشبهه إلا ابن أخته



الذي هو هشام، وهذا ما يسمونه التعقيد للخلل في النظم وتأليف الكلام.(هامش رقم ٣ ص٦٥ من دلائل الإعجاز).

(٨١) عبدالقاهر الجرجاني/ دلائل الإعجاز، دار المعارف للطباعة والنشر ـ بيروت ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨١م، م س، ص٦٦.

(٨٢) طاسمه: دارسه، وأشجاه اسم تفضيل، وتسعدا من الإسعاد، وهو المساعدة على البكاء وأشفاه اسم تفضيل، وساجمه سائله وساكبه. والمعنى وفاؤكما لي أيها الصاحبان بإسعادي مثل الربع أشده شجوا: أي أدعاه إلى الحزن ما درس منه وعفا وكالدمع أفعله في الشفاء ما جرى منه وسجم، لا ما احتبس، فمتى قل إسعادكما لي وضعف اشتد حزني وقوي. ومتى زاد وكثر خف الوجد ونقص. وضبط بعضهم الدمع بالرفع فجعله جملة حالية تفيد الاعتذار عن كثرة البكاء وترغيب صاحبه فيه والتعريض بإنكار وجدهما بتركه. (هامش رقم ٣ ص٦٦ من دلائل الإعجاز).

(٨٣) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٣٥١ .

(٨٤) انطون غطاس كرم/ الرمزية والأدب العربي الحديث، م س، ص٤٦.

(٨٥) «الخليج الثقافي» الإثنين ١٣صفر ١٤١٩هـ - ٨يونيو ١٩٩٨م، ع٦٩٥٩.

(٨٦) السابق.

(٨٧) مجلة «الشعر»/ الثقافة والإرشاد القومي ـ القاهرة، أكتوبر ١٩٦٤م، ص٦٩.

(٨٨) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث، م س، ص ١١٤ - ١١٥.

(٨٩) صلاح فضل/ نظرية البنائية في النقد الأدبي، م س، ص٣٥١.

(٩٠) محمد عفيفي مطر/ فاصلة إيقاعات النمل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣م، ص٨٥.

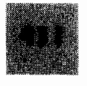
(٩١) محمد الثبيتي/ تهجيت حلما.. تهجيت وهما. الدار السعودية للنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، ص١١ - ١٤.

(٩٢) محمد عفيفي مطر/ فاصلة إيقاعات النمل، م س، ص٤٩.

(٩٣) محمد عبدالمطلب/ مناورات الشعرية، م س، ص٢١٥.

(٩٤) بول شاوول/ أيها الطاعن في الموت في الموت، م س، ص٣١ - ٣٥.

(٩٥) سلوى النعيمي/ ذهب الذين أحبهم، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٣.



(٩٦) جبـرا إبراهيم جـبـرا/ الرحلة الثـامنة، المؤسـسـة العـربيـة للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٧٩م، ص٥٠.

(٩٧) منير العكش/ أسئلة الشعر، م س، ص١٢٧.

(٩٨) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص١٨.

(٩٩) الأعمال الشعرية جـ٣ «مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى» م س، ص٣٥٥.

(١٠٠) محمد عبدالمطلب/ مناورات الشعرية، م س، ص٢١٧.

(١٠١) السابق ص٢١٥.

(١٠٢) رفعت سلام/ إنها تومئ لي، سلسلة نوافذ/ وكالة الصحافة العربية ـ القاهرة، عام ١٩٩٥م، ص٢٥.

(١٠٣) جـريدة «اليـوم» الاثنين ١٠ رجب ١٤١٥هـ ١٢ ديسـمـبـر ١٩٩٤م، ع ٧٨٥٠.

(١٠٤) سوزان برنار/ قصيدة النثر، م س، ص١٤٣.

(١٠٥) السابق ص ٧٩.

(١٠٦) السابق ص ٧٥.

(١٠٧) السابق والصفحة.

(١٠٨) السابق ص ٧٦.

(١٠٩) مالكوم برادبري/ الحداثة، م س، ص٩٣.

(١١٠) صلاح فضل/ بلاغة الخطاب وعلم النص.

(١١١) رومان ياكبسون/ قضايا الشعرية، م س، ص٩.

(١١٢) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٧٩.

(١١٣) السابق والصفحة.

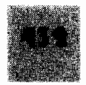
(١١٤) يوسف الخال/ الحداثة في الشعر، م س، ص٢٣.

(١١٥) ديفـيـد ديتـشس/ مناهـج النقـد الأدبي بين النظرية والتطبـيق. ترجمة: د محمد يوسف نجم، دار صادر ـ بيروت، ١٩٦٧م، ص٢٤٩.

(١١٦) السابق ص٢٥١.

(١١٧) جبرا إبراهيم جبرا/ النار والجوهر، م س، ص٧٨.

(١١٨) أدونيس/ الأعـمـال الشـعـرية، جـ٢«هذا هو اسـمي وقصائد أخرى» م س، ص٢٤٤.



(١١٩) أسيمة درويش/ مسار التحولات «قراءة في شعر أدونيس» دار الآداب ـ بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص٢٤٨ .

(١٢٠) الأعمال الشعرية جـ١«أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى» م س، ص٤٣٩ .

(١٢١) محمد عبدالمطلب/ مناورات الشعرية، م س، ص١١٦ .

(١٢٢) محمد عفيفي مطر/ فاصلة إيقاعات النمل، م س، ص١٥ .

(١٢٣) محمد عبدالمطلب/ مناورات الشعرية، م س، ص١١٧ .

(١٢٤) رفعت سلام/ إنها تومئ لي، م س، ص١٢، ٤٩، ٥٦، ٦٢، ٧٤، ٧٩، ٩٠ .

(١٢٥) عبدالغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث جـ١، م س، ص٧٦ .

(١٢٦) مالكوم برادبري وجيمس مكفارلن/ حركة الحداثة، جـ٢، م س، ص٧٦ .

(١٢٧) أحمد درويش/ في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، م س، ص١٢٧ .

(١٢٨) السابق ص ١٢٩ .

(١٢٩) السابق والصفحة.

(١٣٠) عبدالقاهر الجرجاني/ أسرار البلاغة، م س، ص١٢٧ .

(١٣١) محيي الدين صبحي/ نظرية النقد العربي، م س، ص٣٢ .

(١٣٢) مجلة «الشعر»/ دار مجلة الإذاعة والتلفزيون، ع٢، أبريل ١٩٧٦م. (مقالة: السريالية والشعر، د.نادية كامل) ص٢٣ .

(١٣٣) السابق والصفحة.

(١٣٤) السابق والصفحة.

(١٣٥) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٤٠ .

(١٣٦) صلاح فضل/ إنتاج الدلالة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط١، ص٣٨ .

(١٣٧) السابق والصفحة.

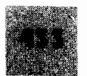
(١٣٨) محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي/ الحداثة، م س، ص١٧ .

(١٣٩) مجلة «القاهرة»، ع٢١، سبتمبر ١٩٨٥م - ١٤٠٥هـ، ص٣٣ .

(١٤٠) السابق والصفحة.

(١٤١) عبدالقادر القط، في مقالته البحثية «قصيدة النثر بين النقد والإبداع» ضمن كتاب «التجديد في القصيدة العربية المعاصرة» جـ٢، م س، ص٢٦٧ .

(١٤٢) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث، م س، ص٢٣٧ .



(١٤٣) السابق ص٢٣٣.

(١٤٤) السابق ص٢٣٢.

(١٤٥) جريدة «الرياض» الخميس ٢٣/ محرم ١٤١٨هـ - ٢٩/ مايو ١٩٩٧م، س ٣٤، ع١٠٥٦٦.

(١٤٦) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث، م س، ص٢٢٨.

(١٤٧) صلاح فضل/ بلاغة الخطابة وعلم النص، م س، ص٦٣، ٦٨.

(١٤٨) ديوان عبدالوهاب البياتي، م٢، دار العودة - بيروت، ط٤، ١٩٩٠م، ص٣٤٠.

(١٤٩) محمود درويش/ لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للكتب والنشر، ط٢، ص٧٩.

(١٥٠) محمد عفيفي مطر/ ملامح من الوجه الامبيذوقليسي، م س، ص٥٨.

(١٥١) مجلة «الآداب»، ع٨، س١٣/ ١٩٦٥م، ص١٥ (مقابلة أدبية أجراها ناجي علوش).

(١٥٢) مجلة «الطريق» ع٣، س٥٦، ١٩٩٧م، ص١٤٠ (مقالة: الجذور السياسية لأزمة الحداثةفي الشعر العربي)، د.محمد علي مقلد.

(١٥٣) سوزان برنار/ قصيدة النثر، م س، ص٢٠٠.

(١٥٤) محمد بنيس/ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، م س، ص١٠٠.

(١٥٥) مالكوم برادبري/ الحداثة، م س، ص٢٣٠.

(١٥٦) محمد بنيس/ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، م س، ص١٠٠.

(١٥٧) سعدي يوسف/ الأعمال الشعرية م٣، م س، ص٣٤٩ - ٣٥٠.

(١٥٨) صلاح فضل/ أساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص٤٢٥.

(١٥٩) «الخليج الثقافي» ع٧١٩٠، الاثنين ٨شوال ١٤١٩هـ - ٢٥ يناير ١٩٩٩م.

(١٦٠) سعدي يوسف/ الأعمال الشعرية م٣، م س، ص٣٧٨ - ٣٧٩.

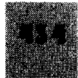
(١٦١) محمد عبدالمطلب/ مناورات الشعرية، م س، ص٨٠.

(١٦٢) صلاح فضل/ شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، ١٩٩٥م، ص٦٩.

(١٦٣) إحسان عباس/ فن الشعر، م س، ص٨٣.

(١٦٤) الأعمال الشعرية «هذا هو اسمي وقصائد أخرى» جـ٢، م س، ص٢٢٦.

(١٦٥) أسيمة درويش/ مسار التحولات، م س، ص١٢٧.



الباب الثالث

(٧)

(١) الآمدي/ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري.تحقيق السيد أحمد صقر.دار المعارف بمصر، ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م، ط٢، جـ١، ص٢١.

(٢) حوار مع أدونيس، أجراه حسين قبيسي، مجلة الشروق، ع١١ في ٢٤/ ٦/ ١٩٩٢م. نقلا عن: علي جعفر العلاق/ الشعر والتلقي، دار الشروق، ط١، ١٩٩٧م، ص٦٣.

(٣) في مقابلة معه بقناة «الجزيرة» الفضائية، برنامج «المشهد الثقافي» الاثنين ٢٩ ذو القعدة١٤٢٠هـ ٦ مارس ٢٠٠٠م.

(٤) «الحياة» الاثنين ١١ أغسطس ٩٧م، ٨ربيع الآخر ١٤١٨هـ. مقالة: أدب الحداثة بين جون بارث وامبرتو إيكو/ علي الشوك. وجون بارث كاتب أميركي يعد من أبرز تيار ما بعد الحداثة.

(٥) محمد عبدالمطلب/ مناورات الشعرية، م س، ص٦٤ - ٦٥.

(٦) حامد أبو أحمد/ الخطاب والقارئ، م س، ص١٠٥.

(٧) نوري الجراح في حوار على قناة «الجزيرة» الفضائية/ برنامج الاتجاه المعاكس.

(٨) محمد عبدالمطلب/ هكذا تكلم النص، م س، ص١٢.

(٩) عاطف جوده نصر/ النص الشعري ومشكلات التفسير، م س، ص٤٤.

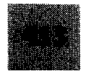
(١٠) صلاح فضل/ بلاغة الخطاب وعلم النص، م س، ص١٤٧.

(١١) عبدالله الغذامي/ الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي - جدة، ط١، ١٤٠٥هـ، ص٦٠.

(١٢) إمبرتو إيكو/ التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني،الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، اغسطس ١٩٩٦م، ص٥٣.

(١٣) ابن رشيق/ العمدة، جـ١، ص١٠٢. تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط٤، ١٩٧٢م.

(١٤) هانز جيورج جدامر/ تجلي الجميل، م س، ص٢٨٤ - ٢٨٥.



(١٥) السابق ص٢٨٥.

(١٦) السابق ص١٦٦.

(١٧) السابق ص١٦٧.

(١٨) السابق والصفحة.

(١٩) محمد مفتاح/ التلقي والتأويل. المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م ص٢١٨.

(٢٠) جريدة «الحياة» الجمعة ٣مارس ٢٠٠٠م - ٢٦ ذو القعدة ١٤٢٠هـ، ع١٣٥٠٦ (ضمن إجابات عن أسئلة وجهتها منى طلبة إلى دريدا).

(٢١) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٣١.

(٢٢) ك.م.نيوتن/ نظرية الأدب في القرن العشرين، م س، ص٢٣٠.

(٢٣) ك.م.نيوتن/ مقالته «نظرية التلقي ونقد الاستجابة - القارئ» ترجمة: سيد عبدالخالق. مجلة «القاهرة» إبريل ١٩٩٦م، ع١٦١، ص١٩٨.

(٢٤) السابق ص١٩٥.

(٢٥) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٣١.

(٢٦) روبرت هولب/ نظرية التلقي، م س، ص٣٣٨.

(٢٧) عبدالله محمد الغذامي/ الخطيئة والتكفير، م س، ص٧٥ -٧٦.

(٢٨) أمينة غصن/ قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي. دار الآداب - بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٢.

(٢٩) عبدالقاهر الجرجاني/ دلائل الإعجاز، م س، ص٢٠٣.

(٣٠) السابق والصفحة.

(٣١) جدامر/ تجلي الجميل، م س، ص١٠٨.

(٣٢) حسن بن حسن/ النظرية التأويلية عند ريكو.دار تينمل للطباعة والنشر - مراكش، ط١، ١٩٩٢م ص٤٥.

(٣٣) تزفيتان تودوروف/ الشعرية، م س، ص٢٠.

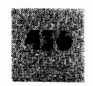
(٣٤) السابق والصفحة.

(٣٥) السابق ص٢١.

(٣٦) السابق ص٢١.

(٣٧) أمينة غصن/ قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، م س، ص٥٤.

(٣٨) السابق والصفحة.



(٣٩) السابق ص٢٢.

(٤٠) جمال شحيّد/ في البنيوية التركيبية. دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٢م، ص٤٥، ٨٤. وينظر أيضا: محمد نديم خشفه/ تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان) مركز الإنماء الحضاري - حلب ط١، ١٩٩٧م، ص١٠، ٦٨.

(٤١) جي هيليس ميلير/ أخلاقيات القراءة، ترجمة: سهيل نجم. دار الكنوز الأدبية، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٩٧م ص٧٥.

(٤٢) حسن غزالة/ الأسلوبية والتأويل والتعليم. كتاب الرياض - مؤسسة اليمامة الصحفية ١٤١٩هـ، ص١٢.

(٤٣) السابق ص٥٦.

(٤٤) السابق ص٦٨، ١٥.

(٤٥) فتح الله أحمد سليمان/ الأسلوبية. مكتبة الآداب - القاهرة، (ط وت بدون) ص٥١.

(٤٦) عبدالسلام المسدي/ الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب، ط٣ (ت بدون) ص٣٦.

(٤٧) سعيد بحيري/ علم لغة النص، م س، ص١٢٩.

(٤٨) السابق ص٩٩.

(٤٩) قراءة النص/ عبدالملك مرتاض(كتاب الرياض؛ ٤٦ - ٤٧) مؤسسة اليمامة الصحفية ١٤١٨هـ، ص١٧.

(٥٠) نصر حامد أبو زيد/ إشكاليات القراءة وآليات التلقي، م س، ص٢٢.

(٥١) السابق ص٢٦.

(٥٢) عاطف جودة نصر/ النص الشعري ومشكلات التفسير، م س، ص١٩.

(٥٣) مجلة «إبداع» ع ٤، إبريل ١٩٩٨، ص٦١ (مقالة: الهرمنيوطيقا/ المصطلح والمفهوم: منى طلبه).

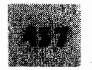
(٥٤) السابق والصفحة.

(٥٥) جدامر/ تجلي الجميل، م س، ص٢٣.

(٥٦) مجلة «إبداع» ع٤، إبريل ١٩٩٨م، م س، ص٦١.

(٥٧) رامان سلدن/ النظرية الأدبية المعاصرة، م س، ص١٥٦.

(٥٨) نيوتن/ نظرية الأدب في القرن العشرين، م س، ص١٠٧.



(٥٩) السابق والصفحة.

(٦٠) السابق ص١١٥.

(٦١) عاطف جوده نصر/ النص الشعري ومشكلات التفسير، م س، ص٤٩.

(٦٢) السابق والصفحة.

(٦٣) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٣٠.

(٦٤) رامان سلدن/ النظرية الأدبية المعاصرة، م س، ص١٥٦.

(٦٥) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٣١.

(٦٦) رامان سلدن/ النظرية الأدبية المعاصرة، م س، ص١٥٦.

(٦٧) صلاح فضل/ شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، ١٩٩٥م، ص١٦٧ - ١٦٨.

(٦٨) السابق ص١٦٨.

(٦٩) إمبرتو إيكو/ التأويل والتأويل المفرط. م س، ص١٩٢.

(٧٠) بيير ف.زيما/ التفكيكية. تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م، ص١٠٢.

(٧١) السابق ص١١٩.

(٧٢) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص٢٣٨.

(٧٣) السابق ص ٢٣٥ - ٢٣٦.

(٧٤) بيير ف.زيما/ التفكيكية، م س، ص١٠٣.

(٧٥) مجلة «النص الجديد» ذو الحجة١٤١٦هـ - أبريل١٩٩٦م، ع٥، ص٢١١ - ٢١٢ (مقالة: التقويضية).

(٧٦) محمد مفتاح/ مجهول البيان. دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٠م، ص١٠١.

(٧٧) بيير ف.زيما/ التفكيكية، م س، ص١٠٣.

(٧٨) السابق ص ١٢٢.

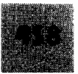
(٧٩) السابق ص ١٠٥ - ١٠٨.

(٨٠) آن جفرسون وديفيد روبي/ النظرية الأدبية الحديثة، م س، ص١٨٨ - ١٨٩.

(٨١) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص٢٣٥ - ٢٣٦.

(٨٢) السابق ص٢٣٩.

(٨٣) روبرت هولب/ نظرية التلقي، م س، ص٢٤٥.



(٨٤) بيير ف.زيما/ التفكيكية، م س، ص١٥٠.

(٨٥) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٤٩.

(٨٦) السابق والصفحة

(٨٧) السابق ص ١٤٩ – ١٥٠.

(٨٨) السابق ص١٤٩.

(٨٩) إيكو/ التأويل والتأويل المفرط، م س، ص١٨ (مقدمة الكتاب).

(٩٠) السابق ص ٦٨.

(٩١) السابق والصفحة.

(٩٢) السابق والصفحة.

(٩٣) السابق ص ٢٢٠.

(٩٤) السابق ص ٤١.

(٩٥) السابق ص ٣٠.

(٩٦) السابق ص ٦١.

(٩٧) السابق ص ٦٧.

(٩٨) السابق ص٥٥ – ٥٦.

(٩٩) السابق ص ٦٦.

(١٠٠) السابق ص ٦٦ ـ ٦٧.

(١٠١) في المرجع: «نصف الإله»

(١٠٢) السابق ص ٤٤.

(١٠٣) السابق ص ١٧٨.

(١٠٤) السابق ص ١٧٧.

(١٠٥) السابق ص ١٧٧ – ١٧٨.

(١٠٦) السابق ص ١٨١.

(١٠٧) السابق ص ١٩٦.

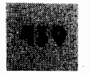
(١٠٨) السابق ص ١١٢.

(١٠٩) السابق ص ١١٠.

(١١٠) السابق ص ١٥١.

(١١١) السابق ص١٦٩.

(١١٢) السابق ص ١٨٦ – ١٨٧.



(١١٣) روبرت شولز/ السيمياء والتأويل. ترجمة: سعيد الغانمي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م، ص٣٩.

(١١٤) السابق والصفحة

(١١٥) السابق ص ٤١.

(١١٦) فاطمة قنديل/ التناص في شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ،١٩٩٩م، ص٨١.

(١١٧) السابق ص٨٠.

(١١٨) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٥٣.

(١١٩) السابق والصفحة.

(١٢٠) السابق والصفحة.

(١٢١) النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية/ محمد الناصر العجيمي. دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع ـ تونس، ط١، ١٩٩٨م ص٤٠١.

(١٢٢) «النص الجديد» ع٥، م س، ص٢١٠.

(١٢٣) جي هيليس ميلر/ أخلاقيات القراءة. ترجمة: سهيل نجم. دار الكنوز الأدبية ـ بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص٢٠ - ٢١.

(١٢٤) السابق ص٢١.

(١٢٥) ك.م. نيوتن/ نظرية الأدب في القرن العشرين، م س، ص٢٣١.

(١٢٦) روبرت شولز/ السيمياء والتأويل، م س، ص١٣.

(١٢٧) تودوروف/ الشعرية، م س، ص٢١.

(١٢٨) ديفيد بشبندر/ نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، م س، ص٣٩.

(١٢٩) محمد مفتاح/ مجهول البيان، م س، ص١٠٣.

(١٣٠) فاطمة قنديل/ التناص في شعر السبعينيات، م س، ص٨١.

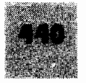
(١٣١) «إبداع» مقالة: الهرمنيوطيقا/ المصطلح والمفهوم، م س، ص٧٢.

(١٣٢) عاطف جوده نصر/ النص الشعري ومشكلات التفسير، م س، ص١٩.

(١٣٣) حسن غزالة/ الأسلوبية والتأويل والتعليم، م س، ص٦٤.

(١٣٤) إمبرتو إيكو/ التأويل والتأويل المفرط، م س، ص٢٢٥.

(١٣٥) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٤٢.



(٨)

(١) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٢٠ .

(٢) السابق ص١١٩ .

(٣) وليم راي/ المعنى الأدبي، م س، ص١٠٨ .

(٤) إيزر/ في حوار معه أجرته د.نبيلة إبراهيم، ترجمة: فؤاد كامل. «فصول» م٥، ع١، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ١٩٨٤م، ص١٠٧ .

(٥) عبدالله الغذامي/ المشاكلة والاختلاف. المركز الثقافي العربي - بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٧٣ - ٧٤ .

(٦) عبدالقاهر الجرجاني/ دلائل الاعجاز، م س، ص٢٠٢ - ٢٠٣ .

(٧) فاطمة قنديل/ التناص في شعر السبعينيات، م س، ص٨٣ .

(٨) مجلة «قوافل» س٥، ع٩، ربيع الآخر ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م، ص٥٧ .

(٩) حسن مخافي/ الوقوف على جدار اللغة/ بحث في قضية اللغة الشعرية لدى حركة مجلة «شعر». مجلة «نزوى» العدد التاسع، يناير ١٩٩٧م - ١٤١٧هـ، ص٧٥ .

(١٠) السابق والصفحة .

(١١) السابق والصفحة .

(١٢) جريدة «عكاظ» الإثنين ٢٧ ذوالقعدة ١٤١٥هـ ـ ١٧ إبريل ١٩٩٥م، ع ١٠٤٧٤(مقابلة معه)

(١٣) شرح ديوان المتنبي/ وضع: عبدالرحمن البرقوقي. جـ٣، دار الكتاب العربي - لبنان، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، ص٨٤ .

(١٤) إمبسون/ سبعة أنواع من الغموض، م س، ص٦ .

(١٥) مالكوم برادبري/ الحداثة، م س، ص٢٣٠ .

(١٦) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٤٢ - ١٤٣ .

(١٧) أنطون غطاس كرم/ الرمزية والأدب العربي الحديث، م س، ص .

(١٨) السابق ص٥٧ .

(١٩) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٢٠ - ١٢٢ .

(٢٠) نيوتن/ نظرية الأدب في القرن العشرين، م س، ص١١٢ .

(٢١) السابق ص١٠٨ .

(٢٢) روبرت شولز/ السيمياء والتأويل، م س، ص٣١ .

(٢٣) نيوتن/ نظرية الأدب في القرن العشرين، م س، ص١١٢ .

(٢٤) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٢٦ .

(٢٥) ت. س. إليوت/ في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد. دار كنعان للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١م، ص١٤٩

(٢٦) السابق والصفحة .

(٢٧) رولان بارت/ نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٤م، ص٨٤ .

(٢٨) جريدة «الرياض» الخميس ٢٤ محرم ١٤١٦هـ .

(٢٩) بيير ف. زيما/ التفكيكية، م س، ص١١٠ - ١١١ .

(٣٠) السابق ص١٥٨ .

(٣١) مارك ليلا/ سياسة دريدا: نقد فلسفة التفكيك الفرنسية.مجلة أبواب، ع١٨، خريف ١٩٩٨م، ص١٧ .

(٣٢) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص٧٢ .

(٣٣) أدونيس/ سياسة الشعر، م س، ص٥٥ .

(٣٤) آن جفرسون وديفيد روبي/ النظرية الأدبية الحديثة، م س، ص١٨٨ ـ ١٨٩.

(٣٥) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص٢٣٨ .

(٣٦) جاك دريدا/ في حوار معه أجرته منى طلبه، ونشرته ضمن مقالة لها عن: جاك دريدا والتفكيك. جريدة «الحياة» الجمعة ٣ مارس ٢٠٠٠م، ٢٦ ذوالقعدة ١٤٢٠هـ، ع١٣٥٠٦ .

(٣٧) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٠٩ .

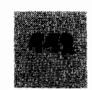
(٣٨) عبدالعزيز حمودة/ المرايا المحدبة، م س، ص٩٠ - ٩١ .

(٣٩) السابق ص١٤٢ .

(٤٠) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الحديث، م س، ص٣٩ .

(٤١) السابق ص٢٠١ .

(٤٢) جان إيف تادييه/ النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد. وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٣م، ص٢٨١ .



(٤٣) «الحياة» الخميس ٢٨مايو ١٩٩٨م - ٣صفر ١٤١٩هـ، ع١٢٨٦٨ .

(٤٤) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن/ حركة الحداثة، ترجمة: عيسى سمعان، جـ٢، وزارة الثقافة - دمشق، ط٢، ١٩٨١م، ص٣٣ .

(٤٥) وليم راي/ المعنى الأدبي، م س، ص١٧٤ .

(٤٦) روجر فاولر/ نحو نظرية لسانية للخطاب الأدبي، ترجمة: محي الدين محسب. مجلة «نوافذ» ع١، جمادى الأولى ١٤١٨هـ - سبتمبر ١٩٩٧م، ص٢٤ .

(٤٧) نيوتن/ نظرية الأدب في القرن العشرين، م س، ص٢٣١ .

(٤٨) جودت فخر الدين/ الشعر والتحليل اللغوي، مجلة «أبواب» ع٨، ربيع ١٩٩٦م، ص١٣٢ .

(٤٩) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٥٩ .

(٥٠) عز الدين إسماعيل/ مقدمته لكتاب «نظرية التلقي»، م س، ص١٣ .

(٥١) السابق والصفحة .

(٥٢) منى طلبه/ الهرمنيوطيقا، مجلة «إبداع» م س، ص٥٨ .

(٥٣) صلاح فضل/ بلاغة الخطاب وعلم النص، م س، ص٤٣ .

(٥٤) السابق ص٥٢ .

(٥٥) نيوتن/ نظرية الأدب في القرن العشرين، م س، ص١٨٠ .

(٥٦) صلاح فضل/ إنتاج الدلالة الأدبية، م س، ص٥ .

(٥٧) السابق ص٣٤ .

(٥٨) صلاح فضل/ بلاغة الخطاب وعلم النص، م س، ص١٠٧ .

(٥٩) كمال أبوديب/ جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين ـ بيروت، ط٣، ١٩٨٤م، ص٢٦٢ وما بعدها .

(٦٠) روبرت هولب/ نظرية التلقي، م س، ص١٥٤ - ١٥٥ .

(٦١) السابق ص١٥٥ .

(٦٢) السابق والصفحة .

(٦٣) السابق ص ١٥٥ - ١٥٦ .

(٦٤) السابق ص١٥٦ .

(٦٥) نيوتن/ نظرية الأدب في القرن العشرين، م س، ص ٢٣٤.

(٦٦) روبرت هولب/ نظرية التلقي، م س، ص ١٥٦.

(٦٧) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية، م س، ص١٢٩ .

(٦٨) عز الدين إسماعيل/ هامش ص٢٤٣ من كتاب: نظرية التلقي، م س.

(٦٩) وليم راي/ المعنى الأدبي، م س، ص١٢٩ .

(٧٠) صبري حافظ/ قراءة في رواية حديثة، مجلة «فصول»، م٤، ع٤، ١٩٨٤م، ص١٦٠ .

(٧١) عبدالله الغذامي/ القصيدة والنص المضاد. المركز الثقافي العربي - بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص١٦٥ .

(٧٢) روبرت شولز/ السيمياء والتأويل، م س، ص٦٨.

(٧٣) مارشال بيرمان/ حداثة التخلف، م س، ص١٥ .

(٧٤) الديوان، جـ٤، م س، ص٢٤٦ .

(٧٥) أبو بكر محمد بن يحي الصولي/ أخبار أبي تمام، م س، ص٤ .

(٧٦) السابق ص١٤ .

(٧٧) السابق والصفحة .

(٧٨) عبدالله محمد الغذامي/ الموقف من الحداثة، ط١، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م، ص٨٩.

(٧٩) محمد بنيس/ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، م س، ص١٦٣ .

(٨٠) روبرت هولب/ نظرية التلقي، م س، ص٣٣٧ .

(٨١) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٣٧ .

(٨٢) عبدالله محمد الغذامي/ الخطيئة والتكفير، م س، ص٢٨ .

(٨٣) السابق ص٨٠ - ٨١ .

(٨٤) روبرت شولز/ البنيوية في الأدب، م س، ص٢٦ .

(٨٥) السابق ص٢٦ - ٢٧ .

(٨٦) صلاح فضل/ بلاغة الخطاب وعلم النص، م س، ص٢٥٤ .

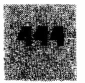
(٨٧) السابق ص ٢٥٣ .

(٨٨) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٣٨ - ١٣٩ .

(٨٩) السابق ص١٣٩ .

(٩٠) صلاح فضل/ بلاغة الخطاب وعلم النص، م س، ص٢٥٤ .

(٩١) منح خوري/ الشعر بين نقاد ثلاثة (مقالات مختاره لإليوت وغيره) م س، ص٣٣ .



(٩٢) مالكوم برادبري/ الحداثة جـ١، م س، ص٢٨ .

(٩٣) كريستوفر نوريس/ التفكيكية (النظرية والتطبيق)، ترجمة: د.صبري محمد حسن، دار المريخ - الرياض، ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م ص١٩٩ .

(٩٤) السابق والصفحة .

(٩٥) جيرار جينت/ مدخل لجامع النص. ترجمة: عبدالرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط٢، ١٩٨٦م، ص٩٠ .

(٩٦) الشعر بين نقاد ثلاثة (مقالات اختارها د.منح خورى) م س، ص٣٢ - ٣٣.

(٩٧) جون كوين/ بناء لغة الشعر، م س، ص٢٣٤ .

(٩٨) الشعر بين نقاد ثلاثة، م س، ص٣٣ .

(٩٩) ديفيد بشبندر/ نظرية الأدب المعاصر، م س، ص٢٨ .

(١٠٠) عبدالله محمد الغذامي/ الموقف من الحداثة، م س، ص٨٩.

(١٠١) «ألف» الهرمنيوطيقا والتأويل، م س، ص١٩.

(١٠٢) أسيمة درويش/ تحرير المعنى. دار الآداب ـ بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص ٤٤.

(١٠٣) وليم إمبسون/ سبعة أنواع من الغموض، م س، ص٧ .

(١٠٤) ويليام راي/ المعنى الأدبي، م س، ص١٢٩ .

(١٠٥) «الحياة» الجمعة ٣مارس ٢٠٠٠م ـ ٢٦ ذوالقعدة ١٤٢٠هـ، ع١٣٥٠٦.

(١٠٦) نصر حامد أبو زيد/ إشكاليات القراءة وآليات التأويل، م س، ص٢٠.

(١٠٧) إيزر/ فعل القراءة/ نظرية الوقع الجمالي، ترجمة: أحمد المديني. مجلة «آفاق» المغربية، ع٦، ١٩٨٦م، ص٣.

(١٠٨) أبو بكر الصولي/ أخبار أبي تمام، م س، ص٤.

(١٠٩) أدونيس/ الثابت والمتحول، جـ٤، م س، ص٢٢٨.

(١١٠) شكري عياد/ الأدب في عالم متغير، م س، ص٨٦.

(١١١) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص١٦٢.

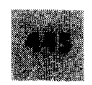
(١١٢) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٣١.

(١١٣) الجاحظ/ البيان والتبيين جـ١، م س، ص١١.

(١١٤) السابق ص٨٧ .

(١١٥) عبدالقاهر الجرجاني/ أسرار البلاغة، م س، ص١١٨.

(١١٦) صلاح فضل/ شفرات النص، م س، ص١٦١ .



(١١٧) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٠٠ ـ ١٠٧.

(١١٨) السابق ص١٠٨ .

(١١٩) السابق ص١١٦ .

(١٢٠) جدامر/ تجلي الجميل، م س، ص١٣٥ .

(١٢١) نيوتن/ نظرية الأدب في القرن العشرين، م س، ص٢٣٠ .

(١٢٢) لويز روزنيلات/ الأدب عملية اكتشاف، ترجمة: عزت بن عبدالمجيد خطاب. جامعة الملك سعود/ النشر العلمي والمطابع، ١٤١٩هـ، ص٢٧ .

(١٢٣) روبرت هولب/ نظرية التلقي، م س، ص٢٣٢ .

(١٢٤) أدونيس/ مدارات. جريدة «الحياة» ع١٢٠٣٨/ ٨ فبراير ١٩٩٦م .

(١٢٥) مجلة «القاهرة» ع١٦١/ ١٩٩٦م، ص٢٠٢ .

(١٢٦) جدامر/ تجلي الجميل، م س، ص١٣٥ .

(١٢٧) محمد الناصر العجيمي/ النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، م س، ص٣٦ .

(١٢٨) نبيلة إبراهيم/ القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال، «فصول» م٥، ع١، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٤م، ص١٠١ - ١٠٢ .

(١٢٩) روبرت هولب/ نظرية التلقي، م س، ص٣٢٩، ٣٢٦، ٣٢٧ .

(١٣٠) وليم راي/ المعنى الأدبي، م س، ص٤٦ .

(١٣١) السابق والصفحة .

(١٣٢) السابق ص٧٤ .

(١٣٣) نيوتن/ نظرية الأدب في القرن العشرين، م س، ص٢٤١.

(١٣٤) السابق والصفحة .

(١٣٥) عزالدين إسماعيل/ مقدمته لكتاب: نظرية التلقي، م س، ص١٨.

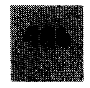
(١٣٦) روبرت هولب/ نظرية التلقي، م س، ص٢٠٣ .

(١٣٧) السابق ص٢٠٤ .

(١٣٨) السابق ص٢٠٥ .

(١٣٩) عبدالله حامد حمد/ الإبداع في نظر بياجيه. مجلة «الفيصل» ع٢٨٠، شوال ١٤٢٠هـ يناير ٢٠٠٠م، ص٢١ - ٢٢ .

(١٤٠) نيوتن/ نظرية الأدب في القرن العشرين، م س، ص٢٣٠ .



(١٤٢) أبو الفتح عثمان بن جني/ الخصائص، جـ١، ص٢١٨، دار الهدى للطباعة والنشر ـ بيروت، ط٢. ولمزيد من الاطلاع على رد ابن جني وتقييمه نقديا، يُرجع إلى: عبدالرحمن القعود/ أبيات شغلت النقاد، ص٥٣ ـ ٦٦.

(١٤٣) أدونيس/ زمن الشعر، م س، ص٢١ .

(١٤٤) عبدالله الغذامي/ كيف نتذوق قصيدة حديثة. «فصول» م٤، ع٤، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٤م، ص١٠٤ .

(١٤٥) ت.س.إليوت/ في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان والنشر، ط١، ١٩٩١م، ص ١٥٢ .

(١٤٦) جان برتليمي/ بحث في علم الجمال، م س، ص٣ .

(١٤٧) روبرت شولز/ السيمياء والتأويل، م س، ص١٣٠ - ١٣١ .

(١٤٨) أسيمة درويش/ مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب ـ بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص٧ .

(١٤٩) بيير ف.زيما/ التفكيكية، م س، ص١٢٨ .

(١٥٠) رولان بارت/ لذة النص، ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٢م، ص٩٧ .

(١٥١) آن جفرسون وديفيد روبي/ النظرية الأدبية الحديثة، م س، ص١٨٩ .

(١٥٢) رولان بارت/ لذة النص، م س، ص٢٩ .

(١٥٣) عمر أوكان/لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، ١٩٩١م، ص٤٦ .

(١٥٤) جريدة «الحياة» الإثنين ١٥ يونيو ١٩٩٨م ـ ٢٠ صفر ١٤١٩هـ، ع١٢٨٨٦.

(١٥٥) تيري إيغلتون/ نظرية الأدب، م س، ص١٤٤ ـ ١٤٥.

(١٥٦) الديوان، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني ـ بيروت، ط١، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٨م .

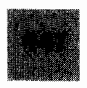
(١٥٧) مجلة «اليوم السابع» ٢٥/ ١/ ١٩٨٨م .

(١٥٨) عبدالله محمد الغذامي/ ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية. النادي الأدبي الثقافي ـ جدة، ط١، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م، ص٣٧، ٣٣ .

(١٥٩) السابق ص٤٧ ـ ٤٨ .

(١٦٠) السابق ص٥١.

(١٦١) السابق ص٦٩.



(١٦٢) ديوان محمود درويش. دار العودة – بيروت، ط٨، ١٩٨١م، ص٧٤ .

(١٦٣) حاتم الصكر/ كتابة الذات: دراسة في وقائعية الشعر. دار الشروق، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٩١ .

(١٦٤) السابق ص٢٩٨ .

(١٦٥) السابق ص٢٩١ .

(١٦٦) ديوان محمود درويش، م س، ص٧٣، ٧٥ .

(١٦٧) السابق ص٤٨٠ – ٤٨١ .

(١٦٨) أدونيس/ الأعمال الشعرية، جـ٢، م س، ص٢٢١ – ٢٣٩ .

(١٦٩) خالدة سعيد/ حول قصيدة «هذا هو اسمي»: إيقاع الشوق والتجاذب. مجلة «مواقف» ع٧، س٢، ١٩٧٠م، ص٢٥٠ – ٢٧١ .

(١٧٠) كمال أبوديب/ الحداثة، السلطة، النص. مجلة «فصول»، م س، ص٥١ .

(١٧١) محمد بنيس/ الشعر العربي الحديث جـ٣، م س، ص٢٠٤ – ٢٠٨ .

(١٧٢) السابق ص١٩١ .

(١٧٣) أسيمة درويش/ مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس. دار الآداب – بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص٧٧ .

(١٧٤) السابق ص٢٥٧ .

(١٧٥) أدونيس/ الأعمال الشعرية جـ٢، م س، ص٢٢٣، ٢٢٤ .

(١٧٦) خالدة سعيد/ حول قصيدة «هذا هو اسمي»، م س، ص٢٥٩ .

(١٧٧) أسيمة درويش/ مسار التحولات، م س، ص٢٠ .

(١٧٨) سعد الحميدين/ وتنتحر النقوش .. أحيانا. دار الشعر القاهرة ١٩٩١م. (تشكل القصيدة ديوانا كاملا من الحجم الصغير).



ثانيا: المراجع والمصادر

أولا: الكتب

(١) إبراهيم (عبدالله) وآخرون: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، حزيران ١٩٩٠م.

(٢) إبراهيم (الدكتورة نبيلة): فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٩م.

(٣) ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص، الجزء الأول، دار الهدى للطباعة والنشر ـ بيروت، الطبعة الثالثة.

(٤) ابن رشيق (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده الجزء الأول، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد. دار الجيل ـ بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م.

(٥) ابن عربي (محيي الدين): الفتوحات المكية، السفر الأول. تحقيق: د.عثمان يحيى. الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م.

(٦) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، الجزء الثاني، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، مطابع دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ١٣٨٦هـ ـ ١٩٦٧م.

(٧) أبو أحمد (الدكتور حامد): الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، عدد ٣٠ ـ يونيو ١٩٩٦م.

(٨) أبوأحمد (الدكتور حامد): نقد الحداثة، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.

(٩) أبوأشعر (أيمن): صندوق الدنيا، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، المجلد ١٩٧٢.

(١٠) أبوالأنوار (الدكتور محمد): الحوار الأدبي حول الشعر، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م.

(١١) أبوديب (الدكتور كمال): جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر) دار العلم للملايين ـ بيروت، الطبعة الثالثة، فبراير ١٩٨٤م.

(١٢) أبوديب (الدكتور كمال): جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين.

(١٣) أبوديب (الدكتور كمال): في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

(١٤) أبوزيد (الدكتور نصرحامد): إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط٤، ١٩٩٦م.

(١٥) أحمد (الدكتور محمد فتوح): الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف - القاهرة. ط٢، ١٩٧٨م.

(١٦) أدهم (علي): فصول في الأدب والنقد والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م.

(١٧) أدونيس (الدكتور علي أحمد سعيد): الثابت والمتحول الجزء الرابع، دار الساقي، (ط و ت من دون).

(١٧٩) أدونيس (الدكتور علي أحمد سعيد): ديوان الشعر العربي (الكتاب الأول) دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م.

(١٨) أدونيس (الدكتور علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار العودة ـ بيروت، الطبعة الثالثة.

(١٩) أدونيس (الدكتور علي أحمد سعيد): الشعرية العربية، دار الآداب ـ بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

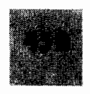
(٢٠) أدونيس (الدكتور علي أحمد سعيد): الصوفية والسوريالية، دار الساقي، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.

(٢١) أدونيس (الدكتور علي أحمد سعيد): فاتحة لنهايات القرن. دار العودة ـ بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

(٢٢) أدونيس (الدكتور علي أحمد سعيد): مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط٤، ١٩٨٣م.

(٢٣) أدونيس (الدكتور علي أحمد سعيد): ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية. دار الآداب ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

(٢٤) إسماعيل (الدكتور عزالدين): الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة - بيروت، ط٢، ١٩٧٢م.



(٢٥) الأعرجي (محمد حسين): مقالات في الشعر العربي المعاصر، دار وهران للدراسات والنشر ـ قبرص، الطبعة الأولى١٩٨٥م.

(٢٦) إليوت (ت.س): في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١م.

(٢٧) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الجزء الأول، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ١٣٩٢هـ ـ ١٩٧٢م.

(٢٨) أوكان (عمر): لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، ١٩٩١م.

(٢٩) إيغلتون (تيري): نظرية الأدب. ترجمة: ثائر ديب، وزارة الثقافة سوريا، ١٩٩٥م.

(٣٠) إيكو (إمبرتو): التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، اغسطس ١٩٩٦م.

(٣١) الأيوبي (الدكتور ياسين): مذاهب الأدب (الرمزية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

(٣٢) بارت (رولان): لذة النص، ترجمة: منذر عياشي.مركز الإنماء الحضاري،الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

(٣٣) بارت (رولان): نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٤م.

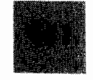
(٣٤) باروت (محمد جمال): الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ١٩٨١م.

(٣٥) بحيري (الدكتور سعيد حسن): علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.

(٣٦) البديعي (يوسف): الصبح المنبي عن حيثية المتنبي. مكتبة عرفة بدمشق - ١٣٥٠هـ.

(٣٧) برادبري (مالكوم) وجيمس ماكفارلن: الحداثة الجزء الأول، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م، ترجمة. مؤيد فوزي حسن.

(٣٨) برادبري (مالكوم) وجيمس ماكفارلن: حركة الحداثة الجزء الثاني. ترجمة: عيسى سمعان، وزارة الثقافة ـ سوريا، الطبعة الثانية، ١٩٩٨م.



(٣٩) برتليمي (جان): بحث في علم الجمال. ترجمة: د.أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر، ١٩٧٠م.

(٤٠) برنار (سوزان): قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا. ترجمة زهير مجيد مغامس، دار المأمون - بغداد، ١٩٩٣م.

(٤١) البستاني (بطرس): أدباء العرب، جـ٣، دار مارون عبود ـ بيروت، ١٩٧٩م.

(٤٢) البطل (الدكتور علي): شبح قايين بين ايدث سيتول وبدر شاكر السياب: قراءة تحليلية مقارنة. دار الأندلس ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م.

(٤٣) البطل (الدكتور علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣م.

(٤٤) بلكيان (أنّا): الرمزية: دراسة تقويمية. ترجمة: الطاهر أحمد مكي وغادة الحفني، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.

(٤٥) بلوك (هاسكل) وهيرمان سالنجر: الرؤيا الإبداعية (مجموعة مقالات). ترجمة: أسعد حليم، نهضة مصر، ١٩٦٦م.

(٤٦) بنيس (الدكتور محمد): الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها الجزء الثاني، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

(٤٧) بنيس (الدكتور محمد): الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى،١٩٩٠م.

(٤٨) بنيس (الدكتور محمد): ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر ـ بيروت، والمركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م.

(٤٩) بورا (س.م): الترجمة الخلاقة، ترجمة: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.

(٥٠) بيرمان (مارشال): حداثة التخلف: تجربة الحداثة. ترجمة: فاضل جتكر، دار كنعان للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

(٥١) البيريس: الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين. ترجمة: جورج طرابيشي. منشورات عويدات ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٥م.

(٥٢) تادييه (جان إيف): النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد. وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٣م.



(٥٣) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، الطبعة الرابعة، الجزء الأول.

(٥٤) الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب - بيروت، ط٣، المجلد الثاني، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

(٥٥) جادامر (هانز - جيورج): تجلي الجميل، ترجمة: د.سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م.

(٥٦) جاريل (راندل): أزمة الشعر المعاصر، ترجمة: ماهر حسن فهمي. دار الوحدة العربية للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، بدون طبعة و تاريخ.

(٥٧) جبرا (جبرا إبراهيم): الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسة والنشر،الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.

(٥٨) جبرا (جبرا إبراهيم): الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.

(٥٩) جبرا (جبرا إبراهيم): النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م.

(٦٠) الجرجاني (عبدالقاهر): أسرار البلاغة. تصحيح وتعليق السيد رشيد رضا، دار المعارف ـ بيروت، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م .

(٦١) الجرجاني (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز، تصحيح: محمد عبده، ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، دار المعارف للطباعة والنشر ـ بيروت ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨١م.

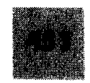
(٦٢) الجرجاني (القاضي): الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ ـ ١٩٦٦م.

(٦٣) الجمحي (محمد بن سلام): طبقات فحول الشعراء الجزء الأول، مطبعة المدني - القاهرة.

(٦٤) الجندي (الدكتور درويش): الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٨م.

(٦٥) جوف (فانسان): رولان بارت والأدب، ترجمة: محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩٤م.

(٦٦) جيرو (بيير): الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.



(٦٧) جينت (جيرار): مدخل لجامع النص. ترجمة: عبدالرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.

(٦٨) الحاج (أنسي): مقدمة ديوانه «لن»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٢م.

(٦٩) الحامد (الدكتور عبدالله الحامد العلي): في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، دار الكتاب السعودي - الرياض، الطبعة الثانية، ١٤٠٦هـ ـ ١٩٦٨م.

(٧٠) الحاوي (إيليا): الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة ـ بيروت،ط٢، ١٩٨٣م.

(٧١) حسن (حسن بن): النظرية التأويلية عند ريكو. دار تينمل للطباعة والنشر ـ مراكش، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

(٧٢) الحفني (عبدالعزيز): المعجم الفلسفي. دار ابن زيدون ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

(٧٣) حموده (الدكتور عبدالعزيز): المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ذو الحجة ١٤١٨هـ ـ أبريل ١٩٩٨م.

(٧٤) الخال (يوسف): الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.

(٧٥) خزندار (عابد): حديث الحداثة، المكتب المصري الحديث، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

(٧٦) خشفه (الدكتور محمد نديم): تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان) مركز الإنماء الحضاري ـ حلب الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

(٧٧) خطابي (محمد): لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

(٧٨) خوري (الدكتور منح): الشعر بين نقاد ثلاثة (مقالات في النقد الأدبي) (اختيار وترجمة). دار الثقافة - بيروت.

(٧٩) داود (الدكتور أنس): الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.

(٨٠) درويش (أسيمة): تحرير المعنى. دار الآداب ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
(٨١) درويش (أسيمة): مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.
(٨٢) الدسوقي (عمر): المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، الطبعة الخامسة.
(٨٣) ديتشس (ديفيد): مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر ـ بيروت، ١٩٦٧م.
(٨٤) ديشين (أندريه ـ جاك): استيعاب النصوص وتأليفها، ترجمة: هيثم لمع. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
(٨٥) الربيعي (الدكتور محمود): قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة.
(٨٦) رسلان (إسماعيل): الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة.
(٨٧) رماني (إبراهيم): الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر.
(٨٨) روزنتال (م.ل): شعراء المدرسة الحديثة. ترجمة: جميل الحسيني، المكتبة الأهلية - بيروت، ١٩٦٣م.
(٨٩) روزنيلات (لويز): الأدب عملية اكتشاف، ترجمة: د.عزت بن عبدالمجيد خطاب. جامعة الملك سعود/ النشر العلمي والمطابع، ١٤١٩هـ.
(٩٠) الرويلي (ميجان) وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.
(٩١) زراقط (الدكتور عبدالمجيد): الحداثة في النقد الأدبي المعاصر. دار الحرف العربي - بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
(٩٢) زيما (بيير.ف): التفكيكية. تعريب: أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.
(٩٣) ساعي (الدكتور بسام): حركة الشعر الحديث في سوريا، دار المأمون للتراث - دمشق، الطبعة الأولى، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.
(٩٤) سالنجر (هاسكل بلوك وهيرمان): الرؤيا الإبداعية (مجموعة مقالات أشرفا على جمعها) ترجمة: أسعد حليم، نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٦م.

(٩٥) سبيلا (محمد) وعبدالسلام بن عبد العالي: الحداثة/ نصوص مختارة. (إعداد وترجمة) دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

(٩٦) سعيد (الدكتورة خالدة): حركية الإبداع: دراسة في الأدب العربي الحديث. دار العودة – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.

(٩٧) سقال (الدكتورة ديزيرة): حركة الحداثة، آراؤها وإنجازاتها، دار الصداقة العربية، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.

(٩٨) سلدن (رامان): النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

(٩٩) السلمي (أبو عبدالرحمن محمد بن الحسين): المقدمة في التصوف وحقيقته. تحقيق: يوسف زيدان، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م.

(١٠٠) سليمان (الدكتور فتح الله أحمد): الأسلوبية. مكتبة الآداب – القاهرة، (ط وت من دون).

(١٠١) شبلول (أحمد فضل): قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة. هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالاسكندرية، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ – ١٩٩٣م.

(١٠٢) شحيّد (الدكتور جمال): في البنيوية التركيبية. دار ابن رشد للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

(١٠٣) شكري (الدكتور غالي): شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م.

(١٠٤) شولز (روبرت): السيمياء والتأويل. ترجمة: سعيد الغانمي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

(١٠٥) صبحي (محيي الدين): الرؤيا في شعر البياتي. وزارة الثقافة والإعلام/ دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

(١٠٦) الصكر (حاتم): كتابة الذات: دراسة في وقائعية الشعر. دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

(١٠٧) الصكر (حاتم): مواجهات الصوت القادم: دراسة في شعر السبعينيات. دار الشؤون الثقافية العامة: وزارة الثقافة والإعلام ـ

بغداد، ١٩٨٦م.

(١٠٨) صليبا (جميل): المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللبناني - دار الكتاب المصري، الجزء الأول، ١٩٨٢م .

(١٠٩) الصولي (أبو بكر): أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر وآخرين، المكتب التجاري بيروت، من دون طبعة و تاريخ.

(١١٠) ضيف (الدكتور شوقي): الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، الطبعة السابعة.

(١١١) ضيف (الدكتور شوقي): في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة.

(١١٢) العالم (محمود أمين): دراسة بعنوان (لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل) ضمن كتاب (في قضايا الشعر العربي المعاصر) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم/ إدارة الثقافة، تونس - ١٩٨٨م.

(١١٣) عباس (الدكتور إحسان): اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة الكويت، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.

(١١٤) عباس (الدكتور إحسان): بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٢م.

(١١٥) عباس (الدكتور إحسان): عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث.

(١١٦) عباس (الدكتور إحسان): فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٩م.

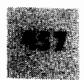
(١١٧) عبدالحي (محمد): الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، ١٩٧٧م.

(١١٨) عبدالدايم (الدكتور صابر): الأدب الصوفي: اتجاهاته وخصائصه، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.

(١١٩) عبدالمطلب (الدكتور محمد): مناورات الشعرية. دار الشروق، الطبعة الثانية، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.

(١٢٠) عبدالمطلب (الدكتور محمد): هكذا تكلم النص (استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام) الهيئة المصرية العامة للكتابة، ١٩٩٧م.

(١٢١) العجيمي (الدكتور محمد الناصر): النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية. دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع - تونس، الطبعة



الأولى، ١٩٩٨م.

(١٢٢) العظمة (الدكتور نذير): مدخل إلى الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي - جدة، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.

(١٢٣) العقاد (عباس محمود) وإبراهيم عبدالقادر المازني: الديوان في الأدب والنقد (جـ١ و٢) دار الشعب، الطبعة الثالثة.

(١٢٤) العقاد (عباس محمود): ساعات بين الكتب.المكتبة العصرية - بيروت، ١٩٧٩م.

(١٢٥) العكش (منير): أسئلة الشعر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

(١٢٦) العلاق (علي جعفر): الشعر والتلقي، دار الشروق، ط١، ١٩٩٧م.

(١٢٧) العلوي (محمد بن أحمد بن طباطبا): عيار الشعر. تحقيق: د.طه الحاجري ود.محمد زغلول سلام. المكتبة التجارية الكبرى ـ القاهرة، ١٩٥٦م.

(١٢٨) عوض (ريتا): أسطورة الموت والانبعاث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.

(١٢٩) عياد (الدكتور شكري): الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.

(١٣٠) عياد (الدكتور شكري): البطل في الأدب والأساطير،دار المعرفة، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٥٩م.

(١٣١) عياد (الدكتور شكري): اللغة والإبداع، International Press، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.

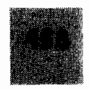
(١٣٢) عيد (الدكتور رجاء): دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف ـ الاسكندرية، من دون طبعة و تاريخ .

(١٣٣) عيد (الدكتور كمال): جماليات الفنون، دار الجاحظ للنشر ـ بغداد، حزيران ١٩٨٠م.

(١٣٤) العيد (الدكتورة يمنى): الكتابة تحول في التحول، دار الآداب ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

(١٣٥) العين (خيرة حُمر): جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦م

(١٣٦) الغذامي (الدكتور عبدالله): ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية.



النادي الأدبي الثقافي ـ جدة، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.

(١٣٧) الغذامي (الدكتور عبدالله): الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي ـ جدة، ط١، ١٤٠٥هـ.

(١٣٨) الغذامي (الدكتور عبدالله): القصيدة والنص المضاد. المركز الثقافي العربي - بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

(١٣٩) الغذامي (الدكتور عبدالله): المشاكلة والاختلاف. المركز الثقافي العربي - بيروت،ط١، ١٩٩٤م.

(١٤٠) الغذامي (الدكتور عبدالله): الموقف من الحداثة، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

(١٤١) غزالة (حسن): الأسلوبية والتأويل والتعليم،كتاب الرياض ـ مؤسسة اليمامة الصحفية ١٤١٩هـ.

(١٤٢) غصن (الدكتورة أمينة): قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي. دار الآداب ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

(١٤٣) فاضل (جهاد): قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.

(١٤٤) فضل (الدكتور صلاح): أساليب الشعرية المعاصرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ١٩٩٦م.

(١٤٥) فضل (الدكتور صلاح): إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع/ القاهرة، ط١ .

(١٤٦) فضل (الدكتور صلاح): بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة - الكويت، ١٩٩٢م.

(١٤٧) فضل (الدكتور صلاح): شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.

(١٤٨) فضل (الدكتور صلاح): نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٠م

(١٤٩) فيشر (إرنست): ضرورة الفن، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة ـ بيروت.

(١٥٠) القرطاجني (أبو الحسن حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية ـ تونس

١٩٦٦م.

(١٥١) قصاب (الدكتور وليد إبراهيم): الحداثة في الشعر العربي المعاصر: حقيقتها وقضاياها، ضمن كتاب «التجديد في القصيدة العربية المعاصرة» المجلد الثاني، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية.

(١٥٢) القعود (عبدالرحمن بن محمد): الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم. مطابع الفرزدق التجارية - الرياض. الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.

(١٥٣) قنديل (فاطمة): التناص في شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ،١٩٩٩م.

(١٥٤) الكبيسي (عمران خضير حميد): لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات ـ الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

(١٥٥) كرم (أنطون غطاس): الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف - بيروت، ١٩٤٩م.

(١٥٦) كرومبي (لاسل إبر): قواعد النقد الأدبي. ترجمة: محمد عوض محمد، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.

(١٥٧) كمبانيون (أنطوان): مفارقات الحداثة الخمس. ترجمة: محمد عضيمة، دار المواقف للنشر والتوزيع - اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

(١٥٨) كورك (جاكوب): اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب. ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون - بغداد، ١٩٨٩م.

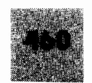
(١٥٩) كوين (جون): بناء لغة الشعر. ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م.

(١٦٠) لامارتين: رفائيل. ترجمة: أحمد حسن الزيات، طلاس للدراسات والترجمة والنشر ـ دمشق، ١٩٨٤م.

(١٦١) لبكي (صلاح): لبنان الشاعر، منشورات الحكمة - بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٥٤م.

(١٦٢) لوفيفر (هنري): ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٣م .

(١٦٣) لؤلوة (الدكتور عبدالواحد): ت.س. إليوت - الأرض اليباب: الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى،



١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م.

(١٦٤) ليفنسن (مايكل.هـ): أصول أدب الحداثة. ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٢م.

(١٦٥) ليوتار (جان ـ فرانسوا): الوضع مابعد الحداثي. ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

(١٦٦) متى (فائق): إليوت. دار المعارف – القاهرة ١٩٦٦م.

(١٦٧) مجمع اللغة العربية (المعجم الفلسفي): الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية – القاهرة، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م.

(١٦٨) مجموعة مؤلفين: الشعرية الأوروبية وديكتاتورية الروح. ترجمة: ظبية خميس، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – الشارقة، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

(١٦٩) مجموعة مؤلفين: الوعي والإبداع. ترجمة: رضا الظاهر، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.

(١٧٠) مرتاض (الدكتور عبدالملك): بنية الخطاب الشعري. دار الحداثة – بيروت، ١٩٨٦م.

(١٧١) مرتاض (الدكتور عبدالملك): قراءة النص (كتاب الرياض) مؤسسة اليمامة الصحفية ١٤١٨هـ.

(١٧٢) المسدي (الدكتور عبدالسلام): الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب، ط٣ (من دون تاريخ).

(١٧٣) مطران (خليل): قصائد مختارة، دار الآداب ـ بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.

(١٧٤) مفتاح (الدكتور محمد): التلقي والتأويل. المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

(١٧٥) مفتاح (الدكتور محمد): مجهول البيان. دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

(١٧٦) المقالح (الدكتور عبدالعزيز): أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل. دار الآداب ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.

(١٧٧) مكاوي (الدكتور عبدالغفار): ثورة الشعر الحديث الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٢م.

(١٧٨) الملائكة (نازك): مقدمتها لديوانها «شظايا ورماد». المكتب التجاري ـ بيروت، ط٢، ١٩٥٩م.

(١٧٩) مندور (الدكتور محمد): الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر ـ القاهرة.

(١٨٠) مندور (الدكتور محمد): فن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م.

(١٨١) مندور (الدكتور محمد): في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

(١٨٢) مهدي (سامي): أفق الحداثة وحداثة النمط. وزارة الثقافة والإعلام/ دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٨٨م.

(١٨٣) موافي (الدكتور عثمان): الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم: تاريخها وقضاياها. مؤسسة الثقافة الجامعية ـ الاسكندرية.

(١٨٤) موريه (س): الشعر العربي الحديث/ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، ١٩٨٦م.

(١٨٥) موسى (الدكتور منيف): الشعر العربي الحديث في لبنان، بحث في: شعراء لبنان الجدد (مرحلة مابين الحربين العالميتين): دار العودة ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

(١٨٦) ميلير (جي هيليس): أخلاقيات القراءة، ترجمة: سهيل نجم. دار الكنوز الأدبية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

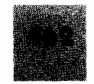
(١٨٧) النابلسي (الدكتور شاكر): نبت الصمت، العصر الحديث للنشر والتوزيع/ بيروت، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م.

(١٨٨) ناصف (الدكتور مصطفى): دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣م.

(١٨٩) ناصف (الدكتور مصطفى): اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة ـ الكويت، ١٩٩٥م.

(١٩٠) ناصف (الدكتور مصطفى): مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب ـ القاهرة، ١٩٧٠م .

(١٩١) نصر (الدكتور عاطف جوده): النص الشعري ومشكلات التفسير. مكتبة الشباب، ١٩٨٩م.



(١٩٢) نعيمه (ميخائيل): الغربال، دار صادر ـ دار بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٦٤م.

(١٩٣) النفري (محمد بن عبدالجبار بن حسن): كتاب المواقف، مكتبة الكليات الأزهرية، مطبعة الحلبي ـ مصر.

(١٩٤) نوريس (كريستوفر): التفكيكية (النظرية والتطبيق)، ترجمة: د.صبري محمد حسن، دار المريخ ـ الرياض، ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م.

(١٩٥) النويهي (الدكتور محمد): قضية الشعر الجديد، دار الفكر/ مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٧١م.

(١٩٦) هلال (الدكتور محمد غنيمي): الأدب المقارن، دار العالم العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٧٣م.

(١٩٧) هلال (الدكتور محمد غنيمي): الرومانتيكية، دار العودة - بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٨١م.

(١٩٨) هلال (الدكتور محمد غنيمي): النقد الأدبي الحديث، مكتبة الانجلو المصرية، ط٥، ١٩٧١م.

(١٩٩) الورقي (الدكتور السعيد): لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، ط٣، ١٩٨٤م.

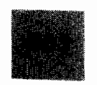
(٢٠٠) ولسون (كولن): الشعر والصوفية، دار الآداب ـ بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.

(٢٠١) ويليامز (رايموند): طرائق الحداثة (ضد المتوائمين الجدد) ترجمة: فاروق عبدالقادر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ١٤٢٠هـ - ١٩٩٠م.

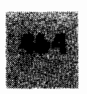
(٢٠٢) ياكبسون (رومان): قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز. دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.

(٢٠٣) اليوسفي (محمد لطفي): في بنية الشعر العربي المعاصر، سرار للنشر ـ تونس، ١٩٨٥م.

ثانيا: الدواوين



(١) ابن الرومي /ديوان ابن الرومي، الجزء الثالث، تحقيق: د.حسين نصار. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، مطبعة دار الكتب، ١٩٧٦م.
(٢) ابن الفارض /ديوان ابن الفارض. تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب - بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.
(٣) أبو تمام /ديوان أبي تمام. مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني - بيروت، الطبعة الأولى، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٨م.
(٤) أبوشادي (أحمد زكي): الشفق الباكي. المطبعة السلفية، ١٣٤٥هـ - ١٩٢٦م.
(٥) أدونيس (علي أحمد سعيد): كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل. دار الآداب - بيروت ١٩٨٨م.
(٦) أدونيس (علي أحمد سعيد): الأعمال الشعرية، الجزء الثالث، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الرابعة، ١٩٩٥م.
(٧) أدونيس (علي أحمد سعيد): الأعمال الشعرية، الجزء الأول، (أغاني مهيار الدمشقي) دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦م.
(٨) أدونيس (علي أحمد سعيد): الأعمال الشعرية الجزء الثاني، دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦م.
(٩) أدونيس (علي أحمد سعيد): أبجدية ثانية، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
(١٠) البحتري /ديوان البحتري، المجلد الأول. تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف - القاهرة، ١٩٦٣م.
(١١) بشار بن برد /ديوان بشار. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر-القاهرة ١٣٧٦هـ - ١٩٥٧م، الجزء الرابع.
(١٢) البياتي (عبدالوهاب) ديوان عبدالوهاب البياتي، الجزء الأول، دار العودة - بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٠م.
(١٣) البياتي (عبدالوهاب) ديوان عبدالوهاب البياتي، الجزء الثاني، دار العودة - بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٠م.
(١٤) البياتي (عبدالوهاب)، كلمات لاتموت، دار الآداب، الطبعة الثانية، ١٩٦٩م.
(١٥) الثبيتي (محمد): تهجيت حلما.. تهجيت وهما. الدار السعودية للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
(١٦) حاوي (خليل): (المجموعة الكاملة) ـ بيروت ١٩٧٢م.



(١٧) حجازي (أحمد عبدالمعطي)، «كائنات مملكة الليل». دار الآداب، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م

(١٨) الحسيني (طلال): هذا هو الماء هو الحجر، دار النهار، ١٩٧٨م.

(١٩) الخال (يوسف): الأعمال الشعرية الكاملة. دار العودة - بيروت، ١٩٧٩م.

(٢٠) درويش (محمود) ديوان محمود درويش. دار العودة - بيروت، الطبعة الثامنة، ١٩٨١م.

(٢١) درويش (محمود): لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الثانية.

(٢٢) درويش (محمود): «المجد للأطفال والزيتون» - مكتبة المعارف، بيروت ١٩٥٨م.

(٢٣) سلام (رفعت): إنها تومئ لي، سلسلة نوافذ/ وكالة الصحافة العربية - القاهرة، عام ١٩٩٥م.

(٢٤) السياب: أنشودة المطر، ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م.

(٢٥) السياب: شناشيل ابنة الجلبي وإقبال،دار الطليعة - بيروت، ط٣، ١٩٦٧م.

(٢٦) شاوول (بول): أيها الطاعن في الموت في الموت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

(٢٧) شكري (عبدالرحمن) ديوان عبدالرحمن شكري. منشأة المعارف - الاسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٦٠م.

(٢٨) طلب (حسن): لانيل إلا النيل. دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

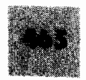
(٢٩) عبدالصبور (صلاح) ديوان صلاح عبدالصبور. دار العودة - بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣م.

(٣٠) عقل (سعيد): مقدمة (المجدلية) الطبعة الثانية.

(٣١) عمران (محمد) ديوان محمد عمران. دار طلاس - دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م، الجزء الأول.

(٣٢) الماغوط (محمد) ديوان محمد الماغوط. دار العودة - بيروت، (ط وت بدون).

(٣٣) المتنبي (ديوان المتنبي) وضع: عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، الجزء الأول.



(٣٤) المتنبي (ديوان المتنبي) وضع: عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، الجزء الثالث.

(٣٥) مطر (محمد عفيفي): فاصلة إيقاعات النمل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

(٣٦) مطر (محمد عفيفي): ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي، دار الشروق - القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

(٣٧) النعيمي (سلوى): ذهب الذين أحبهم، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

(٣٨) يوسف (سعدي): الأعمال الشعرية، المجلد الأول، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الرابعة، ١٩٩٥م.

(٣٩) يوسف (سعدي): الأعمال الشعرية، المجلد الثالث، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الرابعة، ١٩٩٥م.

ثالثا: الدوريات

(أ) المجلات:

(١) مجلة «إبداع» عدد ٣ مارس ٩٧م.

(٢) مجلة «إبداع» عدد ٤، السنة الثالثة، إبريل ١٩٨٥م. رجب ١٤٠٥هـ.

(٣) مجلة «إبداع» عدد ٤، إبريل ١٩٩٨ .

(٤) مجلة «إبداع»، عدد ١٢، السنة الثانية، ديسمبر ١٩٨٤م/ ربيع الأول ١٤٠٥هـ.

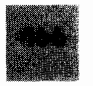
(٥) مجلة «أبواب» عدد ١،صيف ١٩٩٤م، دار الساقي.

(٦) مجلة «أبواب» عدد ٨، ربيع ١٩٩٦م.

(٧) مجلة «أبواب»، عدد ١٨، خريف ١٩٩٨م.

(٨) مجلة «الآداب»، عدد ٢، فبراير ١٩٦٢م، س١٠ .

(٩) مجلة «الآداب» عدد ٣، مارس ١٩٦٢م، إبراهيم (زكريا): بين الميتافيزيقا والشعر.



(١٠) مجلة «الآداب»، عدد ٣، مارس ١٩٦٦م، السنة الأولى٤ .

(١١) مجلة «الآداب»، عدد ٨، السنة الأولى٣/ ١٩٦٥م.

(١٢) مجلة «أوراق» (لندن) عدد ١٤، أكتوبر ١٩٨٢م.

(١٣) مجلة «أوراق» عدد ١٤، ١٩٨٤م.

(١٤) مجلة «أبوللو» عدد سبتمبر ١٩٣٢م.

(١٥) مجلة «أبوللو» عدد أكتوبر ١٩٣٢م.

(١٦) مجلة «أبوللو» عدد نوفمبر ١٩٣٢م.

(١٧) مجلة «إضاءة ٧٧» ابريل ١٩٨٣م .

(١٨) مجلة «إضاءة ٧٧»، عدد ١٦/ ١٩٩٩م.

(١٩) مجلة «آفاق» المغربية، عدد ٦، ١٩٨٦م .

(٢٠) مجلة «البيان» الكويتية، عدد ٣٣٤ مايو ١٩٩٨م .

(٢١) مجلة «الثقافة»، القاهرة ١٩٩٣م .

(٢٢) مجلة «الرسالة»، عدد ٢٧، يناير ١٩٣٤م، السنة الثانية .

(٢٣) مجلة «الرسالة»، عدد ١٣١،١٩٣٦م.

(٢٤) مجلة «الشعر» الثقافة والإرشاد القومي - القاهرة، أكتوبر ١٩٦٤م .

(٢٥) مجلة «الشعر» (إصدار دار مجلة الإذاعة والتلفزيون) عدد ٢، ابريل ١٩٧٦م .

(٢٦) مجلة «الشعر»، اتحاد الإذاعة والتلفزيون، صيف ١٩٩٨م، عدد ٩١، يوليو ١٩٩٨م .

(٢٧) مجلة «شعر» عدد ٩، ١٩٥٩م .

(٢٨) مجلة «شعر»عدد ١٢، أيلول ١٩٥٩م .

(٢٩) مجلة «شعر» عدد ١٤، ١٩٦٠م .

(٣٠) مجلة «شعر» عدد ١٦، ١٩٦٠م .

(٣١) مجلة «شعر» عدد ١٩، ١٩٦١م .

(٣٢) مجلة «شعر» عدد ٢٠، ١٩٦١م .

(٣٣) مجلة «شعر» عدد ٢٤، ١٩٦٢م .

(٣٤) مجلة «الطريق» عدد ٣، السنة الخامسة٦، ١٩٩٧م .

(٣٥) مجلة «عالم الفكر» م ٤، عدد ٢، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٧٣م .

(٣٦) مجلة «عالم الفكر»، المجلد ٢٥، عدد ٤ - ابريل/ يونيو ١٩٩٧م .

(٣٧) مجلة «العربي» عدد ٣٥١، السنة الثالثة١، فبراير ١٩٨٨م .

(٣٨) مجلة «فصول» المجلد الثالث، عدد ٤، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٣م.

(٣٩) مجلة «فصول» المجلد الرابع، عدد ٣. إبريل مايو يونيو ١٩٨٤م .

(٤٠) مجلة «فصول» المجلد الرابع ٤، عدد ٤، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤م.

(٤١) مجلة «فصول» المجلد الخامس، عدد ١، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٤م .

(٤٢) مجلة «فصول». المجلد السابع، عدد ١، ٢، أكتوبر ١٩٨٦م، مارس ١٩٨٧م.

(٤٣) مجلة «فصول» المجلد ١٥، عدد ٣، خريف ١٩٩٦م .

(٤٤) مجلة «فصول» المجلد ١٦، عدد ٢، خريف ١٩٩٧م .

(٤٥) مجلة «الفكر العربي» المعاصر (لبنانية) عدد ١٠ .

(٤٦) مجلة «الفكر العربي» عدد ٢٥، السنة الرابعة، يناير/ فبراير ١٩٨٢م .

(٤٧) مجلة «فكر ونقد»، السنة الأولى، يناير ١٩٩٨م، عدد ٥ .

(٤٨) مجلة «الفيصل» عدد ٢٨٠، شوال ١٤٢٠هـ يناير ٢٠٠٠م .

(٤٩) مجلة «القاهرة» عدد ٣٠، الثلاثاء ٢٧أغسطس ١٩٨٥م .

(٥٠) مجلة «القاهرة» عدد ٣١، الثلاثاء ٣سبتمبر ١٩٨٥م - ١٨ذوالحجة ١٤٠٥هـ.

(٥١) مجلة «القاهرة» عدد ١٦١، ١٩٩٦م .

(٥٢) مجلة «قوافل» السنة الخامسة، عدد ٩، ربيع الآخر ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م .

(٥٣) مجلة «الكتاب»، أكتوبر ١٩٤٧م - ذوالقعدة ١٣٦٦هـ، الجزء الأول، المجلد الرابع، السنة الثانية .

(٥٤) مجلة «الكرمل» عدد ٥١، ربيع ١٩٩٧م .

(٥٥) مجلة «المجلة» الأربعاء ٣١مايو ٨٩م - ١٤٠٩هـ عدد ٤٨٦ .

(٥٦) «المجلة العربية للثقافة»، عدد ٣٠، السنة الأولى ٥ شوال ١٤١٦هـ - مارس ١٩٩٦م .

(٥٧) «المجلة العربية للعلوم الإنسانية» جامعة الكويت، عدد ٦١، السنة الأولى٦ شتاء ١٩٩٨م .

(٥٨) مجلة «المقتطف»، ١٩٣٨، مجلد ٩٢جـ ٤٠ .



(٥٩) مجلة «المنهل» عدد ٥٣٠م ٥٧، شوال/ ذو القعدة ١٤١٦هـ ـ فبراير/ مارس ١٩٩٦م .

(٦٠) مجلة «مواقف» عدد ٧، السنة الثانية، ١٩٧٠م .

(٦١) مجلة «مواقف» عدد ٦١، ٦٢ .

(٦٢) مجلة «الموقف الأدبي» عدد ٦، ١٩٧٤م .

(٦٣) مجلة «الموقف الأدبي» عدد ١٢٦ - ١٩٨١م .

(٦٤) مجلة «الناقد» عدد ٤ أكتوبر ١٩٨٨م، السنة الأولى .

(٦٥) مجلة «نزوى» عدد ٩، يناير ١٩٩٧م شعبان ١٤١٧هـ .

(٦٦) مجلة «نزوى» عدد ١٥ يوليو ١٩٩٨م - ربيع الأول ١٤١٩هـ .

(٦٧) مجلة «نزوى» عدد ١٧، يناير ١٩٩٩م - رمضان ١٤١٩هـ .

(٦٨) مجلة «النص الجديد» ذو الحجة١٤١٦هـ - إبريل١٩٩٦م، عدد ٥ .

(٦٩) مجلة «نوافذ» عدد ١، جمادى الأولى ١٤١٨هـ - سبتمبر ١٩٩٧م .

(٧٠) مجلة «اليوم السابع» ٢٥/ ١/ ١٩٨٨م .

(ب) الجرائد :

(١) «الأربعاء» ملحق جريدة «المدينة» ٢٠رمضان ١٤١٤هـ .

(٢) «الأربعاء» ملحق جريدة «المدينة»، ١٢ محرم ١٤١٧هـ - ٢٩ مايو ١٩٩٦م .

(٣) جريدة «الجزيرة» الأحد ١٢ شعبان ١٤١٧هـ الموافق ٢٢ ديسمبر ١٩٩٦م، عدد ٨٨٥١ .

(٤) جريدة «الجزيرة»، الخميس ٣صفر ١٤١٩هـ - ٢٨ مايو ١٩٩٨م عدد ٩٣٧٣.

(٥) جريدة «الحياة» عدد ١١٤٩٤، الأحد ٧ أغسطس ١٩٩٤م - ٣٠ صفر ١٤١٥هـ .

(٦) جريدة «الحياة» عدد ١١٥٠٨ الأحد ٢١ أغسطس ١٩٩٤م ١٤ربيع الأول ١٤١٥هـ .

(٧) جريدة «الحياة» الخميس ٢٥ يناير ١٩٩٦م، عدد ١٢٠٢٤.

(٨) جريدة «الحياة» عدد ١٢٠٣٨، ٨ فبراير ١٩٩٦م.

(٩) جريدة «الحياة» عدد ١٢٥٥٨ - ١٨يوليو ١٩٩٧م الموافق ١٤ ربيع الأول ١٤١٨هـ .

(١٠) جـريـدة «الحـيـاة» الاثنين أغـسطس ١٩٩٧م ـ ٨ ربيـع الآخـر ١٤١٨هـ، عدد ١٢٥٨٢ .

(١١) جـريدة «الحـيـاة» الخـمـيس ٢٨مـايو ١٩٩٨م - ٣صـفـر ١٤١٩هـ، عـدد ١٢٨٦٨.

(١٢) جـريدة «الحـيـاة» الاثنين ١٥ يونيـو ١٩٩٨م - ٢٠ صـفـر ١٤١٩هـ، عـدد ١٢٨٨٦.

(١٣) جـريدة «الحـيـاة» (هوامش للكتـابة) الاثنين١٣تموز (يوليـو) ١٩٩٨م - ١٩ربيع الأول١٤١٩هـ عدد ١٢٩١٤ .

(١٤) جريدة «الحياة» الخميس ١٢ نوفمبر ١٩٩٨م - ٢٣رجب ١٤١٩هـ، عدد ١٣٠٣٦.

(١٥) جـريدة «الحـيـاة» الخـمـيس ٧يناير ١٩٩٩م - ٢٠رمـضـان ١٤١٩هـ عـدد ١٣٠٩٠.

(١٦) جريدة «الحياة» السبت ٧ أغسطس ١٩٩٩م - ٢٥ ربيع الآخـر ١٤٢٠هـ، عدد ١٣٣٠٠.

(١٧) جريدة «الحياة»، الثلاثاء ١٤ سبتمبر١٩٩٩م - ٥ جمادى الثانية ١٤٢٠هـ، عدد ١٣٣٣٨ .

(١٨) جـريدة «الحـيـاة» الاربعـاء ٢٧ أكتـوبـر ١٩٩٩م - ١٨ رجب ١٤٢٠هـ، عـدد ١٣٣٨١.

(١٩) جريدة «الحياة» الجمعة ٣مارس ٢٠٠٠م - ٢٦ ذو القعدة ١٤٢٠هـ، عـدد ١٣٥٠٦ .

(٢٠) «الخليج الثقـافي» ملحق جـريدة «الخليـج»، عـدد ٧١٩٠، الاثنين ٨ شـوال ١٤١٩هـ ـ ٢٥ يناير ١٩٩٩م .

(٢١) «الخليـج الثقـافي» ملحق جريدة «الخليج»، الاثنين ١٣صـفـر ١٤١٩هـ ـ ٨ يونيـو ١٩٩٨م، عدد ٦٩٥٩.

(٢٢) جريدة «الرياض» الخميس ٢٤ محرم ١٤١٦هـ .

(٢٣) جريدة «الرياض»، الخميس ١٦ربيع الأول ١٤١٤هـ - ٢سبـتـمـبـر ١٩٩٣/ عـدد ٩٢٠١، السنة ٣٠.

(٢٤) جريدة «الرياض» الخميس ٢٠ جمادى الأولى ١٤١٤هـ - ٤نوفمبر ١٩٩٣م، عدد ٩٢٦٤.

(٢٥) جريدة «الرياض» العدد ١٠٤١٩، السنة ٣٣.

(٢٦) جريدة «الرياض» العدد ١٠٥٠٣، السنة ٣٣ .

(٢٧) جريدة «الرياض» الخميس ٢٣محرم ١٤١٨هـ - ٢٩ مايو ١٩٩٧م، عدد ١٠٥٦٦، السنة ٣٤ .

(٢٨) جريدة «الرياض» عدد ١٠٩٣٧، السنة ٣٥، الخميس ١٠صفر ١٤١٩هـ - ٤يونيو ١٩٩٨م

(٢٩) جريدة «الرياض»، الخميس ١٢ رجب ١٤٢٠هـ - ٢١ اكتوبر ١٩٩٩م، عدد ١١٤٤١، السنة ٣٦ .

(٣٠) جريدة «السياسة»، الثلاثاء ٢٩ صفر ١٤١٩هـ - ٢٣يونيو ١٩٩٨م، السنة ٣٢، عدد ٢٣٠٦ - ٢٤١٢.

(٣١) جريدة «الشرق الأوسط»، الأحد ٢٦/ ٢/ ١٩٨٤م، ع١٩١٦ .

(٣٢) جريدة «الشرق الأوسط»، الجمعة ١٣/ ٨/ ١٩٩٣م عدد ٥٣٧٢ .

(٣٣) جريدة «الشرق الأوسط» الاثنين ٣١/ ١٠/ ١٩٩٤م عدد ٥٨١٦ .

(٣٤) جريدة «الشرق الأوسط»، الأحد ٢٦/ ٢/ ١٩٩٥م عدد ٥٩٣٤ .

(٣٥) جريدة «الشرق الأوسط» عدد ٦٦٨٨.

(٣٦) جريدة «عكاظ»، الاثنين ٢٨ رمضان ١٤١٥هـ - ٢٧ فبراير ١٩٩٥م عدد ١٠٤٣٠.

(٣٧) جريدة «عكاظ» الاثنين ٢٧ ذوالقعدة ١٤١٥هـ - ١٧ أبريل ١٩٩٥م، عدد ١٠٤٧٤ .

(٣٨) جريدة «القدس العربي» السنة ١١، عدد ٣١٨٠، الخميس ٢٩ يوليو ١٩٩٩م - ١٦ربيع الثاني ١٤٢٠هـ .

(٣٩) جريدة «المدينة»، السبت ٢٨صفر ١٤١٢هـ، عدد ٨٨٨٠ .

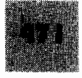
(٤٠) جريدة «النهار» ١٠ تموز ١٩٥٩م، عدد ٧٢٣٠ .

(٤١) جريدة «الوطن» الكويتية، الثلاثاء، غرة رجب ١٤١٤هـ - ١٤ ديسمبر ١٩٩٣م.

(٤٢) جريدة «اليوم»، الاثنين ٢٤ ذوالحجة ١٤١٣هـ - ١٤ يونيو ١٩٩٣م عدد ٧٣٠٤.

(٤٣) جريدة «اليوم» عدد ٧٧٣٨ الاثنين ١٥ ربيع الأول ١٤١٥هـ ٢٢ أغسطس ١٩٩٤م.

(٤٤) جريدة «اليوم» الاثنين ١٠ رجب ١٤١٥هـ ١٢ ديسمبر ١٩٩٤م، عدد ٧٨٥٠.



(٤٥) جريدة «اليوم» عدد ٧٩٤١، الاثنين ١٢ شوال ١٤١٥هـ - ١٣مارس ١٩٩٥م.

(٤٦) جريدة «اليوم» الخميس ١٧رجب ١٤١٧هـ - ٢٨ نوفمبر ١٩٩٦م عدد ٨٥٦٧.

(٤٧) ملحق ثقافة جريدة «اليوم» الخميس ١٦ربيع الأول ١٤١٤هـ ـ ٢ سبتمبر ١٩٩٣م، عدد ٩٢٠١ .

(٤٨) «اليوم الثقافي» بجريدة «اليوم» الأحد ١١ جمادى الأولى ١٤١٥هـ.

رابعا : المقابلات والحوارات التلفازية

(١) قناة «الجزيرة» الفضائية، برنامج الاتجاه المعاكس

(٢) قناة «الجزيرة» الفضائية، برنامج «المشهد الثقافي» الاثنين ٢٩ ذو القعدة١٤٢٠هـ ـ ٦ مارس ٢٠٠٠م.

المؤلف في سطور

د. عبدالرحمن بن محمد القعود

* ولد بالحريق ـ المملكة العربية السعودية ـ عام ١٩٤٢م.

* حصل على الشهادة الجامعية في اللغة العربية، وشهادتي الماجستير والدكتوراه في الأدب والنقد.

* تدرج في السلم الأكاديمي بكلية الملك عبدالعزيز الحربية من درجة أستاذ مساعد فأستاذ مشارك إلى درجة «أستاذ».

* إلى جانب عمله في التدريس بالكلية عمل رئيسا للدراسات المدنية ومشرفا على النشاط الثقافي، ثم رئيسا لتحرير مجلة الكلية ثم مشرفا على المكتبة، هذا إلى جانب رئاسته لبعض اللجان واشتراكه في عضوية بعضها.

* صدرت له الكتب التالية:
«الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم»، و«أبيات شغلتْ النقاد»، و«الازدواج اللغوي في اللغة العربية»، و«في التحدث والبحث»، و«قطعة ليل مَنّسيَّة» (شعر).

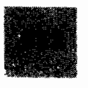
* له تحت الطبع: «شعرية

الكتاب القادم

الحكمة الضائعة

الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع

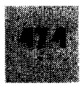
تأليف: د. عبدالستار إبراهيم



الشعر»، و«القصيدة العربية من الشفاهية إلى الكتابية». وجل هذه الكتب تعود أصولها إلى بحوث نشرت في دوريات علمية محكمة.

* له مشاركات في بعض الندوات والمؤتمرات العلمية. ومشاركات، بالشعر والمقالة، في بعض الصحف والمجلات، كما له مشاركات إذاعية وتلفازية.





سلسلة عالَم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير العام ١٩٧٨.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفا وترجمة :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الأفكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية: اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات.

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة.

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية.

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم)، والدراسات التكنولوجية.

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي.

هذا الكتاب

يبحث هذا الكتاب ظاهرة الإبهام بوصفها إحدى السمات الجوهرية الملازمة للشعر الحداثي والمحددة له. ولكن هذا الإبهام يتجاوز ظاهرة «الغموض» التي بدأ التعبير عنها في العصر العباسي، ودارت حولها سجالات النقاد بين مناصر ومعارض، فها هو أحد النقاد ينتصر للغموض على الوضوح بقوله إن «أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه».

وفي عصرنا الحاضر ترتفع الشكوى وتتكثف من الإبهام الذي يكتنف النص الشعري الحداثي، حتى بات يستعصي على القارئ أن يفض مغاليقه، أو أن يمسك بدلالته، إن كان يحمل دلالة محددة أصلا. بيد أن مبعث الغموض والإبهام في الشعر الحداثي يتجاوز نظيره في الشعر القديم على امتداد تاريخه ومراحله، فاتساع الأبعاد الثقافية وعمقها - في عصرنا - وتشبع الشعر الحداثي بها من ناحية، ثم لجوء الشاعر الحديث إلى تقصي ما وراء الواقع، ساعيا إلى استكشاف «الجانب الآخر من العالم»، والنفاذ إلى صميم الأشياء وجوهرها، والانفتاح على عالم الأساطير بغموضه وغرابته، من ناحية ثانية، ثم استخدام لغة شعرية جديدة لم تتعودها ذائقة القارئ من ناحية ثالثة، كل هذا أضفى على الشعر الحداثي العربي غيابا دلاليا وتشتتا في المفهوم، جعلا من النص الشعري لغزا مغلقا يقف أمامه القارئ العام، بل الناقد المتخصص، حائرا وتائها.

وتنبع أهمية هذا الكتاب من أنه لا يسعى فقط إلى تعريف القارئ أبعاد مشكلة الإبهام في الشعر العربي الحداثي، وجذورها ومنطلقاتها وآثارها، بل يتجاوز هذا إلى استكمال دائرة البحث، بطرح «التأويل» وآلياته طريقةً تأخذ بيد القارئ إلى تلقي الشعر، ومحاولة النفوذ إلى عالمه الرحب وآفاقه الشاسعة.

ISBN 99906 - 0 - 076 -7

رقم الإيداع (٢٠٠٠٢/٢٠٠٢)